فتحى سلامة

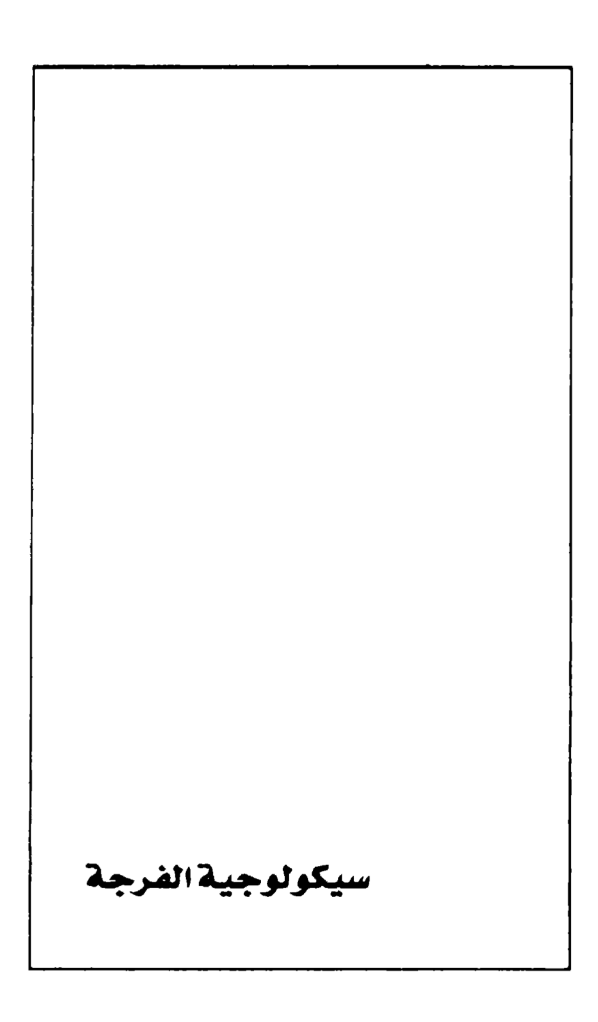
سيكولوچية الفرجة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٨

مكتبة الأسرة







سيكولوجية الفرجة

سيكولوجية الفرجة

فتحى سلامة



مهرجان القراءة للجميع ٩٨

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الاعمال الخاصة)

سيكولوجية الفرجة

فتحى سلامة

الغلاف

الإشراف الفنى:

للفنان محمود الهندى

المشرف العام

د. سمير سرحان

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الاعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

على سبيل التقديم

تواصل مكتبة الأسرة ٩٨ رسالتها التنويرية وأهدافها النبيلة بربط الأجيال بتراثها الحضارى المتميز منذ فجر التاريخ وإتاحة الفرصة أمام القارئ للتواصل مع الثقافات الأخرى، لأن الكتاب مصدر الثقافة الخالد هو قلعتنا الحصينة وسلاحنا الماضى فى مواكبة عصر المعلومات والمعرفة.

د. سميرسرحان

المقدمة

الحمد لله الذى هدانا إلى هذا وما كنا لنهتدى لولا أن هدانا الله، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء محمد بن عبدالله الرسول الأمين، الذى كانت بلاغته خير مثال للابلاغ السليم، والايصال الموفق، ضرب لنا الامثال فى القول الفصيح المبين، وفى العمل الصالح الموفق، وأرانا كيف يكون الإنسان إنساناً عاملا لا يخجل من عمل يقوم به، لنفسه أو لغيره، ولايخشى الشدة والشدائد، يشعر بما يشعر به الناس، يقود جيشه ويتصدر جنده، حتى أنهم إذا اشتد الوطيس احتموا به كما قال على بن أبى طالب رضى الله عنه، كان رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم يعتمد على ضرب (الامثلة) لتوضيح موقف أو بيان حق يريد توضيحه وتأكيده، ورسالة رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم اعتمدت على مخاطبة العقل، اعتماداً على أن العقل يمتلك ناصية الإنسان، ومعظم الأبحاث الحديثة فى هذا المجال أثبتت أن كل فعل أو رد فعل ناتج عن (قرار هذا العقل) ويبدو هذا الحديث بديهياً، ولكننا لم نتأمله جيداً، من

كثرة انغماسنا فى التراث النقلى، الذى تفشى قروناً عديدة، وطغى على كل ابحاثنا حتى أن الجديد الذى يأتى به الباحث لايكاد يبين من كثرة(النقل) وكإنه يخشى الا يصدقه أحد، فيأتى بالكثير من الاسانيد، حتى أن قارئ الكتاب يجد نفسه مضطراً لقراءة فقرات بأكملها سبق له ان قرأها من قبل، وهذا لا يحدث فى الأبحاث والدراسات الادبية والإنسانية فقط، إنما يجور أيضاً على الدراسات العلمية التى تعتمد على التجريب والاختبار، تعتمد على (الفرجة) والفرجة هنا ليست بديلا لكلمة المشاهدة السلبية، إنما المقصود بها فى هذا الكتاب كله هى الفرجة المشاركة أو الفرجة الايجابية، لهذا نرى ان بعض الأساتذة الذين اشتركوا فى أبحاث المشاهدة التليفزيونية ضمن أبحاث المعهد القومى للبحوث الاجتماعية، وصفوا المشاهدة التلفزيونية بأنها مشاهدة سلبية لاعتمادها أساساً على البث التليفزيونى الذى يتلقاه المشاهد أو المتفرج دون أن يبذل مجهوداً للتحاور مع ما يقدم له، ولهذا فإنه يتقبله وهو جالس أو يرفضه وينفض عنه، وأعتقد أن هذا دفع بالمشرفين على التليفزيون على تنفيذ برامج تعتمد على الحوار بين المشاهد وأصحاب البرامج، لعلهم يحطمون قاعدة السلبية هذه، ومع هذا تظل الفرجة التليفزيونية متهمة بالسلبية على الرغم من التطور الهائل فى وسائل الاتصال.

وسوف نركز هنا على (الفرجة) فى محاور ثلاث محددة، الفرجة المسرحية، وهى التى تهمنا فى المقام الأول على أساس أن المسرح أبو الفنون وأنه يحوى من الفنون والآداب والعلوم مايغنينا عن بقية الفنون الاخرى (المصورة) أو (القولية)، والمحور الثانى هو الفن المرائى أو فن

التليفزيون لأهمية هذا اللون من الفرجة التى اقتحمت كل بيت وتداخلت مع كل العلاقات الاجتماعية الإنسانية، حتى صارت المشارك الأهم لكافة الجلسات سواء تلك التى فى الأندية أو المقاهى أو فى المنازل أيضا سواء التى يشترك فيها مجموعة أفراد أو يقوم بها فرد واحد، وهى خاصية ينفرد بها الفن التليفزيونى الذى استطاع أن يكون (الآخر) فى جلسة الفرد الواحد المعزول وحده، ولكن بعد دخول التليفزيون اختفت تلك الوحدة إلى بعيد، واقتحمت كل الأسوار، سواء فى السجون أو فى المتجمعات الخاصة، وأضيف إليها ذلك الوحش القاهر الذى جمع العالم فى قبضة يده الواحدة ليقدمها لهذا المشاهد حيث يكون، فالفرجة التليفزيونية تحولت خلال سنوات قلائل إلى أخطر أنواع (الفرجة البشرية) وآثارها سلبًا وايجاباً على السلوك الفردى والسلوك الجماعى، بل استطاع أن يخلق (عقل جمعى عالمى) مؤمن بفكرة واحدة تكاد تطغى على كل الافكار وتدفع البشرية كافة أن تجمع عليها ، سواء كانت تلك الفكر صائبة حقًا أم على خلاف ذلك، ودراسة العلاقة النفسية تحديداً فى عوامل التفاعل الحادث بين الفرد وعقله وعلمه وعمره وبيئته ومكوناته النفسية وبين هذا الذى يراه عبر الشاشة، واستمرار هذه (الفرجة) من قبل عقول يسيطر عليها احياناً الرغبة فى الكسب المادى أو الاحتلال الذهنى ، ويحضرنى هنا ما ذكر حول أفلام (والت ديزنى) وبالتحديد الشخصية التى اخترعها (ميكى ماوس) وقد ذكر الكتاب الذى صدر فى دراسة إحصائية حول عدد المشاهدين لفيلم واحد من أفلام (ميكى ماوس) فى يوم واحد حول العالم يضاهى عدد مشاهدى مباريات كرة القدم فى عام كامل وايضاً

حول العالم (من كتاب سلسلة المعرفة الكويتية)، وتأثير إفلام ميكى ماوس وبقية أفلام والت ديزنى تجعلنا ننتبه إلى أهمية التفاعل الوجدانى والعقل والمنعكس على التصرف الإنسانى وخاصة الاطفال، كما أنه يشير إلى حدة العلاقة بين المتلقى أو المشاهد وبين ما يعرض على الشاشة سواء الشاشة الصغيرة أو الكبيرة وهى المحور الثالث من محاور هذا الكتاب الذى نهدف من تقديمه إلى إثبات أهمية (الفرجة) ليس فقط على الإنسان الفرد إنما على النمط السلوكى والحضارى للإنسانية جمعاء، بحيث لانستهين بها ولا يسرقنا الإسراف - أيضًا - فى تضخيمها.

والفرجة فى قاموس لسان العرب، تأتى من مصدر (فرج) ومعناه الشق بين جزئين، وفرج معناها كشف، وانفرج معناها اتسع - التفاريج معناها الفتحات بين الاصابع أو بين الأسوار، والفروج كما جاءت فى القرآن الكريم الشقوق، ويقال (الفرجة) معناها انكشاف الهم ومشاهدة ما يتسلى به، وهى المعنى الذى أردناه، وهو المشاهدة بهدف روال المستور سواء فى داخل المتفرج بانفراج همه وزواله، أو زوال المستور عن المشاهد التى يراها وهى فعل أرادى، يعتمد أساسًا على الرغبة فى المعرفة وأيضاً على الرغبة فى التسلية، وأخيراً على المشاركة الفعلية فيما يجرى من احداث، وكان هذا هو حال المسرح فى بداية عهده كما سنوضح فيما بعد.

يقول آرسطو أن المسرح هو الخوف والفزع، الخوف من المجهول والخوف مما يحدث إلى درجة الفزع، لأن القتل وارتكاب الخطايا،

وكشفها يعد لوناً من ألوان (الفرجة الفزعة) أو المخيفة، وقد حاول علماء الإعلام ان يوصفوا وظيفة الفرجة على أنها الايصال واتصال ورسالة فهناك مرسل ورسالة (العرض المسرحى أو السينمائى) وهناك مستقبل أو متفرج، كما حاول علماء النفس أن يفسروا الفرجة تفسيراً نفسياً على أساس أن هناك دوافع وسلوك وانصهار ذات المتفرج مع (المضمون الفرجى) ويتلامس مع الفرجة العديد من العوامل النفسية التى تجعل من هذه الفرجة مسرحاً للاحداث النفسية، بل إن العديد من علماء نفس الإكلينيكى حاولوا الاستفادة من (جماعية الفرجة) للعلاج النفسى، وبعضهم نجح إلى حد ما ونرجو مراجعة ما ذكرته (الجمعية الدولية للفن فى القرن العشرين بعنوان الثورات المسرحية فى القرن العشرين ١٩٧٥) بالإضافة إلى ما ذكرته منشورات جماعة العلاج النفسى.

ولايهمنا الآن كثيراً فى حشد العديد من المراجع والمصادر بقدر ما يهمنا أن نصل إلى ما نهدف إليه مباشرة، ونحن نعلم أن هذا الكتاب يجب أن يكون سهلا للقارئ العادى، لهذا حاولنا أن نسير وفقًا لحطه محددة وهى التعريف المبسط للفرجة ودور المتفرج والعوامل النفسية المصاحبة لها وكيفية الاستفادة بها تربوياً واجتماعياً، ثم دراسة الفرجة المسرحية على أن نقدم سرداً سريعًا لانتشار المسرح العربى، مع الاعتماد على نشرات المجالس القومية المتخصصة التى قامت بدراسة المسرح خلال ما يربو عن عشرة أعوام حاولنا تقديم ملخصًا سريعا ووافيًا لتلك الدراسات، وعرجنا بعد ذلك على الدراسة التى قام بها المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية التى قام بها حول (المشاهدة التليفزيون) وهى دراسة علمية احتفت بالبحث الميدانى ولا

يحق لنا اغفالها ونحن فى سبيل هذه الدراسة، اما السينما، فإننا لم نجد من الدراسات العلمية التى نعتمد عليها فى بابنا هذا وخاصة أنها اتجهت معظمها إلى مناص دراسية أخرى واكتفينا بمتابعتها، وإن كانت الدراسة النفسية والاجتماعية للفرجة السينمائية تنقصنا ونحتاج فيها إلى دراسات علمية حادة.

وأخيراً فإن هذا الكتاب، حاولنا تخليصه من عيوب النقل المباشر، وحشر معلقات بالمصادر والمراجع وكأننا نكاد نقسم أن ما نقوله ليس محض خيال.. لا نحن نهدف إلى القول المباشر ونطالب الآخرين بدحضه ومراجعته ومناقشته حتى نكف عن عادة (الحسر النقلى) دون الالتفات إلى المتغيرات الحياتية سواء فى حياة الفرد أو الجماعة أو فى العالم كله، إننا مقبلون على أسس علمية جديدة، تحتاج منا إلى الملاحظه ودقة النظر والتأمل واستنباط ما يمكن أن يمثل لنا نتيجة ما ربما تكون هى الحقيقة.

ولايسعنى إلا شكر كل من ساهم معى فى اتمام هذا الكتاب وخاصة زوجتى (أم عمرو) التى اتاحت لى فرصة إنهاء هذا الكتاب الذى أخذ مـ ـ ردحاً من الزمن وما توصلت إليه من نتائج، ولا أبغى إلا أن ينتفع به القارئ المتخصص والقارئ العادى الذى يهمنى فى المقام الاول.

القاهرة فى مايو ١٩٩٨

فتحى سلامة

(٥)

الفصل الاول
الفرجة.. والرحلة

رحلة مع الفرجة : ـ

في البداية، تعلقت في طفولتي برجل كان بالنهار ماسحاً لاحذية، وبالليل كان يعمل صاحب فرقة ذات سمعة كبيرة واسعة في الإقليم كله وليس في بلدنا وحدها، كان اسمه (قلش) ، وكان يغني ويرتجل الموال المناسب لكل مناسبة، كما كان يغني اشهر الاغاني في ذلك الوقت، وليس هذا مهماً بالنسبة لي، كانت لحظة الساعدة القصوى عندي بعد منتصف الليل تقريباً، عندما تهدأ الاصوات في الفرح وتقل (النقطة) ، لحظتها كان هذا القلش يتحول إلى مخرج ومؤلف لإحدى مسرحيات (الكوميديا دي لارت) أو المسرح الارتجالي، دون أن يدري لهذا المصطلح أمراً ، في البداية يشرح للمتفرجين أنهم سيقدمون تمثيلة عن الطمع مثلا، ولابد أن يكون هناك ملكاً ووزيراً وسيافاً، وهم أعضاء فرقة

(قلش) وتبدأ (المسرحية) بأن يتقدم السياف معلناً قدوم الوزير لمقابلة الملك، ويسمح الملك بدخول وزيره العزيز وهنا نفهم من هو الملك ومن هو الوزير ومن هو السياف ولم نعد نعرف إلا تلك الاسماء أما قلش الذى كان يلعب دور الملك فلا نعرفه وكذلك السياف هو (جمعه الطبال) و(الوزير) حمدى لاعب الارغول، أصبحوا أمامنا ملكاً وسيافًا ووزيراً، ويبدأ الملك فى سؤال الوزير عن أمر يشغله مقترحًا كلامًا ، ويجيبه الوزير بأن الامر لله وللملك إنه لايملك إلا تنفيذ تعليمات الملك إلا أنه يقترح هو الآخر اقتراحاً جديداً على حياء شديد، وينظر الملك، الذى هو نفس الوقت الراوى والمخرج ، إلى الجمهور يسألهم الاشتراك فى إجابة السؤال، ويبرز أحدهم مقترحاً على الملك (قلش) اقتراحاً، ويقدم الملك أو المخرج بتنفيذ ما اقترحه المتفرج على شكل مشهد ، وتعلن الجماهير غضبها فى نهاية المشهد، ليقوم متفرج آخر ويقدم اقتراحًا آخر، ليقوم (قلش) بإخراج المشهد الجديد وهكذا ، بين غضب المتفرجين وسعادتهم منهم من يسعد بالحل ، ومنهم من لايسعده لكن (الجو العام) هو الاندماج الكامل فى حل (المعضلة) التى قدمها (قلش) الذى ينهى هذه المسرحية بمقولة عامة تكون شافية شاملة لحل تلك المعضلة، ساعتها تكون سعادتى قد وصلت إلى نهايتها، لكى أتسلل إلى منزلى خائفًا من اسرتى ، وعلى الرغم من غضب جدتى وتأنيب جدى وتهديدهما لى بابلاغ أبى، إلا أنى كنت كلما سمعت عن حفل يشترك فيه قلش وفرقته حتى أسارع إليه سواء فى بلدتنا أو فى البلاد الأخرى.

وظلت تلح فى ذهنى (صورة المتفرجين) وهم فى قمة السعادة وخاصة وهم يشتركون اشتراكاً فعلياً فى (التمثيل) ويقف عم محمود

الجناينى المعروف عنه الرزانه والهدوء بتقليد رجل بتصرفاته التى تثير السخرية أو يقف فوده المزارع البسيط وهو يقلد دور قائد التتار وهو يهجم على بلاد المسلمين، وحاولت خلال رحلتى مع المسرح التى بدأت كممثل فى فرقة مدرستى الابتدائية حتى فرقة الجامعة، ثم اشتغالى بالتأليف المسرحى والإخراج أحياناً بعد ذلك، وأيضا دراساتى للمسرح ، وحتى تلك المحاضرات التى كنا نلقيها على مجموعات الطلائع بالمجلس الأعلى للشباب والتى اخترنا لها اسمًا جديداً (كيف تشاهد عملا فنيًا) سواء فى المسرح أو من خلال شاشة السينما أو التليفزيون ، كيف تفهم العمل الفنى ، وكيف تتذوقه ، وكنا نعتمد على أثر الفرجة فى مجموعات الطلائع وهم من الفتيان والفتيات من سن ١٢ سنة إلى ١٨ سنة وفقاً للتقسيم المجلس الأعلى للشباب، وكنا نحاول أن نتبين تأثير هذه الأعمال الفنية على عقول هؤلاء ، وعلى سلوكهم بشكل عام، ونلاحظ تباين هذا التأثير من فرد إلى آخر، وأيضًا تباين المفهوم العام للعمل الفنى الواحد لدى أفراد المجموعة.

من هنا بدأت دراسة (فن الفرجة) بوجه عام، وأثره على السلوك الفردى والجماعى، وتأثيره المباشر وغير المباشر على الفرد والجماعة.. وأعتقد أن هذا المبحث ليس بجديد، إنما الجديد فيه هو كيفيه الاستفادة من دراسة التأثير الإيجابى والسلبى فى السلوكيات الإنسانية وهو ما اطلقنا عليه، سيكولوجية الفرجة، والتى سبق أن قدمنا حولها عدة أبحاث فى أوائل الستنيات نشرت وقتها فى بعض المجلات مثل مجلة الثقافة والرسالة التى كانت تصدر عن وزارة الثقافة المصرية.

ما هية الفرجه

الفرجة من الانفراج، وهى على عكس التأزم، وهى بإختصار وفقًا للقاموس المحيط هو ما يشاهد الناس من غرائب الأحوال والأحداث، على أنه يجب أن نفهم أن قواعد الفرجة تأتى من وجود أزمةَ يعقبها انفراجاً لهذه الأزمة، أو كشفًا لها أو تنويراً لمعضلاتها وهى بهذا تقدم للمتفرج لوناً من ألوان الراحة، لأنه شاهد الصراع وشاهد نهايته واستراح لهذه النهاية.

والفرجة، ليست فقط مشاهدة، إنما هى نقل المتفرج من حال إلى حال، فهو يتداخل إنفعاليًا مع الأحداث التى يراها والمتفرج يتدخل إنفعاليًا مع الشخصية المحورية على المسرح، وتؤثر فيه سواء بالأداء الحركى أو السمعى ، وبالتالى فإنها تأخذ المتفرج إلى عوالم الشخصية المحورية ، وهنا تأتى وظيفة الفرجة من حيث إحلال أفعال البطل داخل عقل المتفرج.

ولهذا فإن ما هو غريب ومثير يشكلان عنصرى الفرجةَ، لأن تلك الأحداث (الغريبة) أو الشخصيات الغريبة مثل راسبوتين أو (الرجل الذئب) وما نحوها تشد انتباه المتفرج وتفصله عن واقعه ولو للحظة، والفرجة هنا أيضًا دعوة للتأمل، والتفكير. والانفعال المتبادل مع الشخصية المحورية، وقد حاول باحثون من أمثال الدكتور/ على الراعى والدكتور/ شريف شاكر والدكتور/ شاكر عبدالحميد أن يصوروا الفرجة المسرحية على أنها من الفرجة والفكر وأنها لهذا تختلف عن الفرجة على السيرك أو الأشكال الفنية الأخرى ولكننا لانوافقهم على هذا

الرأى لأن وحدة الفرجة للفن واحدة وعندما نقول أن الفرجة تعتمد على الحدث الغريب أو غير الطبيعى فإن أعمال السيرك هى كذلك، والحواة ، وكل الفنون التى يقوم بها مؤدون لأن الفن فى النهاية رسالة يجب أن تصل إلى المتفرج، والفرجة هى ذلك المسار الرئيسى لوصول تلك الرسالة.

والمسرح يرتبط أساساً بعنصرين هامين ، هما الفكر والفرجة، فالفكر هو المضمون أو المحتوى، والفرجة هى نتاج الشكل العام لكيفية تقديم هذا الفكر،وكلما تنوعت أساليب تقديم الفكر فإن ساحة الفرجة تزداد، والاستفادة بها تكون أشمل وتأثيرها على النفس أكثر إيجابية.

محاور الفرجة

الاطار الخارجى للأحداث هو الشكل الذى يثرى العمل الفنى وينسقه ويعمل على توحيد عناصره، كما يقول (جيروم ستولنيتز) فى كتابه النقد الفنى من ترجمة الدكتور/ فؤاد زكريا . كما أن الإطار أو الشكل يدفع إلى التأمل فى قيمة ومضمون العمل الفكرى والاجتماعى والكونى، وكلما كان أكثر طرافة وقدرة على تحقيق عنصر الإمتاع كان أقدر تحقيقاً للإقناع، ولأن المجتمعات فى تغير دائم، وأيضا فى تشابك وتعاقد من شأنهما خلق صعوبات أمام الاقتناع الجمعى، لذلك زادت الحاجة إلى أشكال وأنماط (أطرية) مبتكرة وجديدة، ولها من السحر ما يمكنها من الوفاء بوظيفتها الأولى الهامة كوسيلة لتقديم القيم ودفعها إلى نفوس ومشاعر وعقول المتفرجين أو المتلقين ، لهذا كانت الحاجة إلى العودة إلى التراث لاستلهام أشكال للتعبير للوصول إلى وجدان هذا

المتفرج الملول، وليست العودة إلى التراث لاستلهام أشكال للتعبير للوصول إلى وجدان هذا المتفرج الملول، وليست العودة إلى التراث معناه تقديمه كما هو، إنما لاحظنا أن الذين حاولوا فعل هذا أنما قدموا برؤيا جديدة، وبنظرة نقدية، وقد اختلفت النقاد حول هذا (النقل) إنما هو فى النهاية يخدم فن الفرجة لأنه يجذب المتلقى أو المتفرج، على الرغم من اختلاف التناول الفنى للتراث، والتراث له سحر خاص، لأنه يوقظ الشعور الجمعي ويدفع المتلقين إلى الانجذاب نحوه دون رفض فى البداية، إن استخدام التراث هو محاولة لصياغة الحاضر بطريقة جديدة، والمطلوب تحديداً هو اختيار الشكل المناسب للمضمون أولا.

ولهذا فإن أشكال الفرجة مرتبط (بالمنظور) أو المواجهة بين المتفرج والمؤدى، هل وفقاً لمسرح العلبة، أو مسرح الحائط الرابع الوهمى، وهو مواجهة الجمهور مباشرة من قبل الممثل، وهناك المسرح الدائرى، والجمهور هنا يحيط بالممثل من كل جانب، والرؤية تحوى كل ما على المسرح، على هذا فإن الفرجة تتواكب مع الشكل المسرحى والمنظور الجماهيرى، ولهذا فإن الفرجة تختلف من بيئة اجتماعية إلى أخرى ومن حضارة إلى أخرى كما تختلف باختلاف المستويات الثقافية، وقد قمنا بدراسة مقارنة لمدى فهم (الجمهور المتلقى) لمضمون مسرحية شكسبير (هاملت) فقد حظيت باهتمام واضح بين جماهير القرى مثل قرية (ميت بره) و(كفر عويس) وغيرهما وكان السؤال الواضح هو كيف ثأر هاملت لمقتل أبيه، كان الثأر هو المضمون الأخلاقى والفكرى الهام من وجهة نظر المتفرجين من أهل القرى (بحث ميدانى أجراه

الباحث عام ١٩٩١)، بينما كان المضمون الأخلاقى هو الذى وصل إلى المتفرج فى مدن مثل طنطا وبنى سويف وبعض أحياء القاهرة، أما مناطق مثل الزمالك ووسط القاهرة فقد نالهم الإعجاب من مقدرة هاملت على المحاورة، كما اختلف تأثير قصة الحب فى هاملت بين النساء فقد شعر أكثر من نصف العينة من الآنسات بالحزن من معاملة هاملت لحبيبته، وقد ذكر بعض السيدات فى العينة تأثرهن بوضع الأم على الرغم أنهن اعترضن على مسلكها.

وهكذا نرى أن العمل الواحد، قد تتغير تفسيراته (السيكلوجية). وتختلف توجهاته الفكرية بين فئة وأخرى، وكذلك الشكل أو الإطار المسرحى، فقد لاحظ الباحث أن مسرحية (روميو وجولييت) وهى مسرحية رومانسية خالصة قد تحولت إلى عمل كوميدى يثير الضحك أكثر من إثارته للحزن(من دراسات الباحث عام ١٩٨٩) .

وقد حاول المخرجون للوصول إلى قلب وعقل المتفرج، تغيير المنظور من المواجهة المباشرة للمسرح، إلى المسرح الدائرى، إلى المسرح المحيط، إلى إلغاء المسرح تمامًا ، لعلاقة الفرجة بالشكل وعلاقة الشكل المنظور.

وقد تعددت أشكال الفرجة وفقا لمنظور المحدثين، ولذلك جاء مسرح الشارع، ومسرح المقهى، والاحتفالية والموالد وغيرها وإن كان التنظير المصطلحى كان مقصراً فى تأصيل الأساس الفكرى، ولايهمنا هنا سوى أن للفرجة أشكال مختلفة حاول أصحاب الرسالة المسرحية استغلالها، سواء من خلال الفن التلقائى أو الشعبى، أو من خلال خلق وإيجاد

أشكال جديدة طغت على النص المسرحى كما كان يقدم عند الإغريق، أو فى عهد المسرح الكلاسيكى، ونرى الآن مسرحيات لاتعتمد تماماً على نص درامى كامل إنما تعتمد على (السهرة) أو على (حفل سحر مثل مسرحيات (باللو) أو مسرحيات استعراضية موسيقية غنائية مثل (سيدتى الجميلة) وغيرها.

والفن الشعبى أكثر اقتراباً من الجماهير بحاله من سحر خاص، وقد ذكره الدكتور/ عبدالحميد يونس، وخص الحكايات الشعبية التى تروى عن طريق الحكواتى أو الراوى و(قراكوز) لأنها دراما شعبية، بل إن تلك الأشكال الفنية الشعبية لها أثرها فى النفس البشرية بل ويعلل الدارسون العلاج عن طريق الزار مثلا بأنه اندماح المتفرج فى الشكل الحركى التمثيلى، بحيث يسقط الحاجز الوهمى بين المتلقى والمرسل، يصبح الكل فى واحد، ويتحول المتلقى إلى مرسل، ويكون من أثر هذا الاندماج غير الإرادى علاج بعض العوارض للمرض النفسى.

ويهمنا هنا، وفقًا لدراسات امتدت من الدكتور/ عبدالحميد يونس والدكتور/ على الراعى والدكتور/ أحمد مرسى، الذين قدموا دراسات جادة فى مجال الفرجة من خلال الأشكال الفنية الشعبية أن نركز على استخلاص ما يلى:-

إن الفرجة قديمة قدم وجود الفن وإنها لصيقه بهذا الفن مهما كان شكله، وإنها تعد (حاجة) من حاجات الإنسان الأساسية، وإن اختلف الشكل الفنى أو اختلف المنظور، الذى يكاد يتكرر فى عهود كثيرة، فمثلا (بريخت) عندما قدم مسرحه من خلال منظور متداخل مع

المتلقى لم يكن بعيداً عن منظور الفنون الشعبية العربية، وإن حاول المسرحيون التعلق بالشكل الغربى الحديث وبالمنظور الواحد المواجه للجمهور (يمكن مراجعة مؤلفات الدكتور / على الراعى فى هذا الخصوص).

عناصر الفرجة: -

لانزال تحت تأثير (الفن الشعبى) لكى نقدم تأصيلا لفن الفرجة على أساس أنه فن مستقل يجب دراسته على هدا الأساس، ثم بعد ذلك نطبق مالدينا على الأشكال المسرحية الحديثة.

ويمكن - اختصار - الوصول إلى العناصر الأساسية للفرجة: -

أولا: - العنصر البشرى أو الأنماط البشرية.

عادة ونحن بصدد عمل فنى مسرحى أو تليفزيونى أو سينمائى، ما نقابل شخصيات نطلق عليها شخصيات نمطية، فنحن إذا رأينا جزاراً أو حاوى أو مأذوناً أو غير ذلك فنحن نتصور ما يمكن أن يفعله أو يقوله هذا الشخص، لأن لدينا فى (حزينة) الخبرة ما يعين على استرجاع سلوكيات شخصية مثل الحاوى أو الحانوتى أو القرداتى أو غيرها، ولكن تأتى الفرجة من الشخصية النمطية حين يجيد (الممثل) تجسيد تلك الشخصية ويجعلها أكثر تميزاً عن بقية مثيلتها فى الحياة العادية فنحن مثلا نرى (الحانوتى) الذى قدمه المرحوم/ أمين الهنيدى فى المسرحية الشهيرة قد عبر عن تلك المهنة وصاحبها تعبيراً صادقاً ولكنه أضاف إليها أبعاداً جديدة جعلتها تخرج من النمطية العادية إلى نمطية قابلة

للفرجة ، وكذلك سيدة المسرح الراحلة مارى منيب فى دور الحماة وكيف كانت تلعبه بإقتدار يجذب المتفرج ، ويؤثر فيه، وإن كانت القاعدة الشعبية (تكره) الحموات إلا أن تلك الممثلة القديرة تمكنت من الدخول إلى سراديب النفس البشرية، وتؤثر إيجاباً فى وجدان المتفرج وعقله، وكذلك فعل عادل إمام وإسماعيل يسن من قبل فى أدوار الموظف البسيط أو عسكرى الداورية، إن تلك الشخصيات النمطية التى توحى فى البداية أننا أمام شخصية لن تفجر فينا وظيفة الفرجة تتحول عن طريق (الأداء الجيد) إلى عنصر قوى وهام للفرجة، تنافس (راسبوتين) يوسف وهبى والمجرم المحترف محمود المليجى وغيرها من النماذج، ويقول الباحث عماد عبدالهادى فى بحثه المنشور فى مجلة الكويت عدد ٦٢ معلقًا على الشخصيات النمطية (يكون منبع الفرجة سببه مدى إجادة أو اتقان الفنان المؤدى بالتجسيد أو التشخيص لهذه الشخصية النمطية) ونحن نرى الفنان سيد زيان فى دور (الحرامى) فى سيدتى الجميلة، رغم قصر الدور إلا أنه شد انتباه المتفرج، وأيضاً عبدالمنعم مدبولى فى دور لاعب البيانولا فى مسرحية (ريا وسكينة) وكذلك فريد شوقى فى دور الموظف الغلبان فى مسرحية الريحانى (الدلوعة) وكذلك لعبت كل من أمينة رزق دور الأم والحماة فى مسرحية (سك على بناتك)، (عقيلة راتب) فى حلمك يا شيخ علام، ووداد حمدى التى لعبت العديد من الأدوار لشخصيات نمطية ولكنها اعطتها وقفه انفعالية جعلت تلك الشخصية تجذب المتفرج، ولعل (محمد رضا) بأدائه المتميز لأدوار (مدير المديرية) فى المفتش العام، وللعديد من أدواره كمعلم أو تاجر أمى قد جسد لنا الشخصية الهامشية

التى يمكن ألا يحفل بها المتفرج لو أنها قدمت إليه بطريقة غير فنية، وبالتالى يمكن القول إن العنصر البشرى يعد عنصراً هاماً من عناصر الفرجة ، لأن المتفرج، وهو غالباً من تلك الشخصيات المهمشة، يتداخل معه منفعلا وينغمس، ويبتسم مستعيداً لسرب من الذكريات فى حياته الخاصة، ربما يضيق بها عندما يقدم بها فعلا فى الحياة العادية، ولكنه يسعد بها عندما يرى (الممثل) وهو يؤديها، إنها فرجة تفرج عن كربه، وتحبب إليه عمله، وتعيد توازنه النفسى مع ذاته، لاشك أن ذلك (الشرطى المطحون) وهو يرى مثيله على خشبه المسرح أو من خلال الشاشه الصغيرة والكبيرة، وهو يعانى ما عاناه ويناضل نضاله، فإن هذا يعد دواء شافياً للاحساس بالدونية، ورفع عن كاهله حمل المهانة التى ربما يقابلها من أهله فى زمن فيه زال المنصف.

ثانياً: ـ العناصر الفنية للفرجة.

الأسلوب: ـ وهذا العنصر متوافر فى الاشكال الفنية المختلفة من مرئية وسمعية، وهو وفقاً للتقسيم الكلاسيكى يبدأ بالافتتاحية أو الاستهلال أو المدخل ، وهذا أمر مشترك بين كل المدارس المسرحية بداية من مسرحيات (سوفو كليس) حتى (بريخت) عالمياً والشرقاوى وادريس عربياً ، إنه استهلال يتم على شكل طرح سؤال فى المسرح الشعبى أو ارتجالى يوقظ المتفرج ويشده، كما يحدث فى المسرح المرتجل ، .. هل المال أفضل أم الصحة، .. من هو الحاكم الصالح.. من يعى الدرس من هو القاتل.. وكلها أسئلة مباشرة أحياناً وغير مباشرة أحياناً أخرى، مثل أهل الكهف لتوفيق الحكيم ، ومثل أدهم

الشرقاوى لعبدالرحمن وخضرة الشريفة لكاتب هذا المبحث، الاستهلال أو الافتتاح أسلوباً يتغير بتغير القضية المطروحة وبتغير المناخ النفسى والاجتماعى للعقل الجمعى، وبتغير الشكل الفنى أيضاً بتغير المنظور من مباشر إلى دائرى إلى دخول المؤدى داخل حلقة المتفرجين، كما أنه يمكن أن يكون سؤالا يشبه السؤال الفردى، ولكنه هنا مجرد استخدام الفرد للدلالة على الجمع ، فالاستهلال موجه إلى مجموعة متفرجين، وقد استخدمه شكسبير فى مسرحياته، وأيضًا موليير وكذلك اخذناه نحن ـ ويقول الدكتور/ سمير سرحان فى ندوة عقدت خلال شهر فبراير عام ١٩٩٨ ، (أن الفنون الدرامية الشعبية هى الكنز الذى يمكن استغلاله بطرق حديثه لإحداث ثورة مسرحية) نشرت فى مجلة القصه عدد مارس ١٩٩٨ .

والاستهلال يجب أن يكون جاذباً للمتفرج ، وأن يراعى عدة عوامل منها كما يقول الدكتور/ أبو الحسن سلامه فى أبحاثه المنشورة حول الايقاع فى المسرح المصرى ، التوكيد هو مايجب أن يحرص عليه مؤلف النص والمؤدى، يلازمه التكرار الفنى وهو يزيد (التوكيد) ثم (التجسيد) ، وهو أن المسرح فعل يؤدى أمام المتفرج لامجرد قولا بحسب ، وهو فعل محسوس ومدرك ينفذه الممثل بجديه شديدة تحيل الشخصية المسرحية إلى شخصية حقيقة أمام هذا المتفرج ثم الأداء المقنع الذى يليه الإيهام ، والإيهام له أساليبه الفنية التى تزداد مع ازدياد التقنية فى المسرح، والتى بلغت الآن بعد استخدام أجهزة معقده إلى التأثير على المتفرج ووضعه داخل الواقع الفنى للعمل مثل الرائمة

والأمطار والعواصف والإظلام واستخدام أدوات الإضاءة فى إكساب الممثل درجة علية من التشخيص تساهم فى إيهام المتفرج، وكما سبق وأن كررنا أن هدف المسرح هو الاستيلاء على هذا المتفرج وسحقه داخل موقع الفرجة، ليخرج لنا إنساناً أفضل، لهذا كانوا يقولون (أعطنى مسرحاً أعطك شعباً أفضل)، والإيهام يسوق إلى التشويق، وقديماً كانوا يقولون ونحن نمارس العمل المسرحى فى البروفات، إذا قال متفرج لجاره ماذا حدث سقطت المسرحية بل كان (سيد بدير) (يردد) علينا فى بداية الستنيات أعدى أعداء المسرحية الحضور المجانى للجمهور، لأنهم لايهتمون ويثيرون ضجة، ولاينتبهون لما يحدث ولايهمهم ماذا جرى على خشبة المسرح ، وكان (محمد صبحى) يحرص دوماً على تقاليد غاية فى الدقة مستهدفاً الوعى الجماهيرى لما يقدم على خشبة المسرح، وكذلك فعل جلال الشرقاوى فى مسرحه.

بعد التشويق يأتى التكثيف، إن كل كلمة تقال لابد أن يكون لها وظيفة نصية حتمية تخلق الفرجة، وأى تهاون فى هذا الأمر، يخل بكل العناصر الأسلوبية فى الفرجة والتى ذكرناها آنفا، ولهذا بدأ المسرح شعراً، وأجمل المسرحيات ماكتبت بالشعر، لان الشعر لايأتى بالكلمات جزافًا، نحيلك عزيزى القارئ إلى مأساة الحلاج للشاعر صلاح عبدالصبور.

العناصر الحركية للفرجة

والعنصر الحركة يتأتى من عدة عوامل، تعتمد أساسًا على الأداء سواء بالأداء الصوتى أو الحركى أو الاثنين معًا معتمداً على تجسيد

الحوار الدرامى الذى يخدم فى الأساس الفكرة الرئيسية التى يقدمها النص لهذا نرى أن من أهم عناصرة :-

التوقع :- وهو ما يبشر بحدوث الفعل قبل حدوثه، وهو ما يصنع لظهور البطل مدخلا جيداً فى قلوب المتفرجين ، والتوقع أيضاً يناسب العناصر النفسية للمتفرج ، الذى يشعر بسعادة وفرح غامر عندما يحدث ما أشار إليه المؤدى، أما (التورية) وهى أن يكون لكلمة الواحدة أكثر من معنى، معنى قريب جداً ومعنى آخر يحتاج إلى المزيد من تفكير وقد ذكر هذا تفصيلا الدكتور/ محمد عنانى فى دراسته الجادة (التورية فى المسرح) التى نشرت بمجلة المسرح وقد استخدمها معظم كتاب المسرح المصرى ونراها مثلا فى مسرحية وجهة نظر لمحمد صبحى ولينين الرملى، كما نراها فى مسرحيات ادريس والشرقاوى ونعمان عاشور.

أما (القلب) وهو تغير عكسى مفاجئ للفعل، كما حدده الدكتور / إبراهيم حماده فى معجم المصطلحات الدرامية (دار الشعب ١٩٧١) وهو أيضاً يستخدم لجذب انتباه الجمهور المتفرج، فالأمر هنا قد انقلب من مأساة إلى ملهاة أو العكس، وقد فسرها الفيلسوف برجسون فى كتابة (فلسفة الضحك) على أنها مصدر من مصادر الضحك وهى كثيرة فى المسرح المصرى.

وفى بعض الأحيان تكون (آلية) الحوار أو الحركة عنصراً هاماً من عناصر الفرجة الحركية، مثل أداء عبدالمنعم مدبولى فى مسرحية (نمره اتنين يكسب) أو أداء محمد صبحى فى مسرحية الجوكر أو فى

مسرحية يوسف ادريس (الفرافير)، وغيرها. بل هى موجودة فى مسرح شكسبير فى مسرحية هاملت (ظهور الاشباح) وعلى عكس الآلية تأتى (التلقائية) كعنصر هام من عناصر الفرجة الحركية، وتبدأ من النص الفردى يتصور ما يجب أن يحدث من رد فعل إزاء فعل معين، ويؤديه الممثل بحيث يبدو عفوياً.

ومن أهم العناصر، التناغم الصوتى والحركى ، والانسيابية بحيث يمكن للمؤدى ترجمة المشارع والأحاسيس ترجمة تبدو للمتلقى طبيعية ولكنها فى الأساس تعتمد على التناغم المنضبط بين المؤدين جميعا وما يقدمون به على المسرح.

ثم (الازدواج) وهو يحدد وظيفة الموقف الدرامى التى تعبر عن هذا الموقف ونؤدى - من الممكن - وظيفتين.

بعد ذلك يأتى (التداخل) وهو سريان الدلالة و(التقاطع) وهو تعارض مقصود يزيد تلك الدلالة وبعد ذلك (التوازى) وكل تلك العناصر الحركية يساهم فى وجودها لتقوية وظيفتها فى الفرجة ثلاثة ركائز أولها النص ثم إخراج هذا وتنفيذه ثم المؤدى للنص، ويجب ألا تطغى ركيزة على أخرى، فالممثل لايمكن أن يمثل وحده على المسرح والنص المكتوب لا يمكن تسميته نصاً مسرحياً إلا إذا وضع على المسرح يمكن ذلك إلا بالمؤلف الثانى للنص هو المخرج الذى يبعث فى هذا النص المكتوب الحركة والحياة ، كل هذا من أجل الحصول على فرجة كاملة تؤدى وظيفتها النفسيه وأيضاً الحياتية عموماً.

وهناك بعض الباحثين أضافوا إلى كل ما سبق عناصر حركية مثل التقابل والتزاوق والاتضاد والمباغتة ونحن لانقلل من أهمية تلك العناصر إنما نعتقد أنها متداخله مع ما سبق ذكره من عناصر.

ثالثاً : ـ عناصر الفرجة التشكيلية

ومن أهم عناصر الفرجة استخدام تشكيلات مثل التماثيل أو (مقابر الاولياء) أو الأقنعة أو استخدام وسائل موحية بقطار أو عربة وما إلى ذلك ، وقد أجاد محمد صبحى استخدام الأقنعة كما استخدم المخرج جلال الشرقاوى التوابيت والمقاعد فى عدة مسرحيات.

رابعاً : ـ عناصر الفرجة التكوينية

ويؤديها الممثلون تقليداً لأعراف أوتقاليد اجتماعية أو الفرق الشعبية الخاصة مثل الأكروبات أو المبارزات أو حلقات الذكر أو الزار أو حفلات الطهور والمآتم والزفاف وحلقات التحطيب وما إلى ذلك.

خامساً : ـ عناصر الفرجة المساعدة

من تلك العناصر التى سبق ذكرها هناك العديد من المؤثرات التى تساعد على الفرجة وتضفى عليها تشوقاً خاصة مثل الملابس الغريبة، وملابس الكرنفالات أو الاحتفالات الخاصة أو الأدوات (الاكسسوار) غير التقليدى مثل تلك التى يستخدمها الفنان سمير غانم فى مسرحية المتزوجون لفيصل ندا، وهناك عنصر الضوء واستخدامه واستغلاله، والموسيقى والفرق الموسيقية الحية التى تشارك المؤدى بالفعل، وهناك عديد من المؤثرات مثل الشرائح الفيلمية، واستخدام اسطوانات الليزر فى ظهور المطر والاشباح والهواء العاصف والشمس والقمر ، وتحرك

النجوم، ولاتؤثر تلك العناصر فى الفرجة إلا إذا شعر المتفرج أنها حقيقة واقعة، فإننا نقدم له حديقة لها ثمار وأشجارها يانعة، وفقًا لقاعدة أن الفن يقدم الواقع ولكنه ليس واقعًا إنما تصوره هو عن الواقع الذى يفاجئ به المتفرج وكثيراً ما سمعنا عن انفعال أحد المتفرجين وصعوده إلى المسرح لينقذ البطل أو البطلة وهو يرى السكين وقد اقتربت من قلبه[1].

مصادر الفرجة فى المسرح العربى :

أولا : ـ مصادر ميتافيزيقية فى الفكر.

١ - ويرتبط عنصر الفرجة فيها بعناصر ليست في عالمنا بل جاء إليه القصص الدينى، ففى انقلاب الشجرة لتصبح أمرأة كما فى رسالة الغفران مثلا التى استمدت مصادرها من قصة الإسراء والمعراج، يوجد ارتباط بالموروث الاعتقادى والدينى لمعالم ما وراء الطبيعة وبأحلام البشرية فى عالم أفضل ليس له نظير فى حياتنا، وكذلك فى انقلاب الحية إلى راقصة وانقلاب البجعة إلى غانية. ولا شك أن فى مثل هذه العناصر ألواناً من الفرجة ترسبت فى الوجدان الإنسانى لتجسد قدرة

---

(١) وقد حدث فى مسرحية (باحبك باحبك) وهى من تأليفى وقدمها المسرح الكوميدى عام ١٩٦٧ على مسرح إسماعيل يس بالاسكندرية وكان الممثل الراحل عبدالله غيث يقوم بدور (كوميدى) لأول مرة فى حياته، وكان يلعبه أمام كل من الفنان صلاح نظمى (؟) والفنانة ميمى جمال، ولاحظت أنه لايعطى المتفرج الجرعة الكافية من الاضحاك عندما يتسلم خطاباً يهدده بالقتل. وفكرت فى وسيلة تجعل هذا الخطاب له أهمية فعلية تثير ارتباك الممثل مما يخلق الجو الكوميدى من حوله، وأرسلت اليه بالفعل خطاب تهديد محدداً لحظة اطلاق النار عليه خلال تمثيل اطلاق النار وحشوت الخطاب ببعض التفاصيل التى كنت سمعتها منه بحيث يبدو التهديد حقيقيًا. وبالفعل وصله الخطاب، وارتبك عبدالله غيث، وأصبح لايدرى ماذا يفعل، وساعد ذلك فى إنجاح المشهد نجاحاً كبيراً، ولم استطع الاعتراف بما فعلته إلا بعد انتهاء الموسم المسرحى

كائن ما على التحول عبر أشكال عديدة ومتنوعة. ولأن مثل هذا التطلع الإنسانى إلى القدرة على التحول حلم الإنسان ونجد أن الآداب العالمية قد استفادت من الحكايات الخرافية والاسطورية. فصورت تحول حيوان مثل الفرس مثلا إلى طائر أيضًا أو الحصان المجنح الذى يعدو على الأرض ليجتاز طبقات الفضاء، أو استخدام الإنسان الآلى فى العصر الحديث الذى يمكنه أن يفعل أى شئ مثل الطيران والسباحه والتحول أيضاً.

٢ - شخصيات موروثه

يعكس فعل الشخصية أحياناً وكذلك ما يوحى به فعلها يعكس قيم غيبية تشى بحلم الإنسان الدائم فى التطلع إلى معرفة المجهول وإدارك المستحيل.. مثل ما حكى عن (زرقاء اليمامة) وقدرتها على رؤية الأعداء على مسافات بعيدة، حيث رأت الأشجار تتحرك. كما فى مسرحية (ماكبث) لشكسبير حيث تتحرك غابة (برنام) وفق زعم الساحرات لماكبث الذى لم يصدقه تمامًا كما لم تصدق عشيرة زرقاء اليمامة ما أخبرت به بخصوص تحرك الاشجار واقتربها من موطنها، فإذا بجند الأعداء تهاجم عشيرتها تمامًا كما تهاجم جند (ماكدوف) قلعة ما كبث متخفية بفروع الاشجار .. ففى استلهام الغيب والإخبار عنه تكمن الفرجة لان ما يتم على المسرح إنما يطابق ما فى معتقدنا الدينى وما فى موروثنا . كما أنه يعبر عن تطلع الإنسان إلى إدراك المستحيل فى غمضة عين، إنه تحقيق حلم البشرى فى واقع مسرحى، يفجر نزعات نفسية هائلة، تريح المتفرج، يتصور أن هذا الحلم المستحيل يمكن تحقيقه.

ولقد حقق العلم فى العصر الحالى بعض ما تمناه الإنسان مثل أشعة الليزر والبنفسجية وتحت البنفسجية تكشف المستور والغائب من كنوز فى باطن الأرض وهذه الأقمار الصناعية تصور لنا كل ما هى نطاقها وهو بعيد المدى لتنقله لنا الشاشات.

٣ ـ الأداء مصدره الموروث التعبيرى.

والمؤدى فى المسرح الحديث، مثله فى المسرح المرتجل، أو المسرح الشعبى يعتمد، على الموروث الدينى أو الأسطورى كما جاء فى الحكايات الشعبية، وهو بهذا يوقظ حياة كاملة داخل نفس المتفرج يجعله مصدقًا لما يؤديه ويؤمن به، وكنا قد أشرنا إلى المهد الدينى الذى خرج منه المسرح، وبالتالى فإن استخدام المؤدى لإشعاعات الموروث المعتقدى تثير أشجان المتفرج.

دور العرض وعلاقتها بفن الفرجة

للمكان فى تحديد شكل الفرجة فى المسرح محور أساسى فالعروض فى الميادين العامة غالبًا ما تكون محاطة بحلقة من الجماهير يتشكل كل واحد منهم فى موقعه الذى يمكنه من رؤية العرض المسرحى وتبعاً لذلك يمكن أن يجلس واحد من الجمهور أو أكثر ويمكن أن يقف الباقون، على أن ذلك يستلزم نصاً معيناً من حيث الزمن ومن حيث العناصر الشعبية للفرجة على أن تكون غالبة على العناصر الفكرية التى تستلزم التأمل الذهنى . وقد سبق لمخرجين عباقرة من أمثال جلال الشرقاوى وسعد أردش وعبد الرحمن الشافعى الذى قدم العديد من الأعمال التى

أعتمدت على الرؤيا الشعبية فى اماكن مثل الجرن والمحطة والمقهى وغيرها.

يقول لوركا «إن جمهوراً لايساعد مسرحه ويشجعه لهو جمهور ميت أو فى طريقة إلى الموت وكذلك فإن مسرحاً لايضم بين دفتيه حركة المجتمع ونبض التاريخ. ومأساة شعبه، ويصور بصدق أرضه وروحه ، بالضحكات والدموع ، لايستحق اسم المسرح، بل يكون مكاناً للهو أو لذلك النوع المروع من النشاط الذى يسمونه (قتل الوقت) ، «ويقول إن المسرح يجب أن يفرض نفسه على الجمهور ولكنه كيف يتم ذلك إن لم يكن ممتعًا وكيف يكون ممتعاً وكيف يكون دون عناصر الفرجة المختلفة» «ويقول جان جيرودو اذا كانت المسرحية جيدة فإنها تصبح ملكاً للجمهور ولا يبقى ملكاً للمؤلف غير المسرحيات الرديئة وحدها. كما جاء فى القانون الخالد للمؤلف المسرحى».

ويقول جيرودو: ـ «ان وجودنا على الأرض يصبح مباراة محزنة أو جهداً قاسياً مالم يكن هناك متحدث باسم الدراما يكشف مدى ما فى هذا الوجود من الجمال والخيال ويرسى لها الأسس والقواعد».

ويقول بريخت:ـ «إن المسرح يبقى هو المسرح حتى عندما يصبح مسرحاً تعليمياً، وهو مادام مسرحاً جيداً فلابد أن يسلى» ويقول:ـ لكن مهمة المؤلف أن يمكن المشاهدين من الرؤية وهناك كثير من أقوال يوسف ادريس وسعد وهبه وسمير سرحان ومحمد عنانى تؤيد هذا الكلام نرجو الرجوع إليها فى المراجع المثبته فى نهاية البحث».

الممثل وتجسيد شكل الفرجة

يرى جيرودو ان «الممثل الأول الذى يؤدى الدور على خشبة المسرح هو الحلقة الأولى فى سلسلة من التجسيدات تزداد بها الشخصية استقلالا عن المؤلف وتنسل بعيداً عنه إلى الابن. ويصدق ذلك أيضًا على المسرحية في مجموعها . فهى بعد العرض الأول تصبح ملكًا للمثلين، ويعدو المؤلف الذى يحوم حول الكواليس شيئاً كالشبح، يكره المشتغلون بالمسرح جميعًا سواء لزم الصمت أم أكثر من الكلام.وبعد العرض المائة.. وخاصة إذا كانت المسرحية جيدة فإنها تصبح ملكاً للجمهور ولا يبقى ملكاً للمؤلف غير المسرحيات الرديئة وحدها» وقد حدث بعد عرض مسرحية (مدرسه المشاغبين) أن حدثت مشاده بين على سالم - بعد المسرحية - والفرقة، وكذلك حدثت مشادة بين يوسف ادريس والفرقه وهى مشادات كثيراً ما تحدث وتهتم بها وسائل الاعلام.

وبالتالى فإن أداء الممثل لدوره بإتقان، يجسد شخصية كل العمل المسرحى ويحيله أمام المتفرج إلى شخصية حقيقية وقد حدث فى مسرحيتى (حفله طلاق) أن بطلة المسرحية كانت جميلة ومحبوبة وعندما يحاول البطل أن يقسم عليها يمين الطلاق تسرع هى إليه كى تمنعه، ويساعدها الجمهور بإعتراضه على البطل حتى أن الممثل كان يقف برهة حتى يكف الجمهور عن الصياح وكانت تعرض بمسرح الجمهورية الذى يصل عدد المتفرجين فيه إلى أكثر من (٨٠٠) متفرجاً، وعندما غابت البطلة ذات ليلة واضطر المخرج رشاد عثمان إلى استبدالها بأخرى كانت أقل جمالا، وافق الجمهور على الطلا ق

وعندما رفع البطل عبدالحفيظ التطاوى يده مهدداً بيمين الطلاق هتف الجمهور بقسوة (طلقها.. طلقها)، دمرت العاصفة وأسرع المخرج بإستدعاء البطله الاساسية، على الرغم أن هذا المشهد لايستغرق أكثر من خمس دقائق على المسرح ، بل ان بعض الأعمال الجيدة تموت على المسرح بسبب (ثقل دم الممثل) أو لعدم مناسبته للدور، وقد تعرضنالهذا الموقف فى مسرحية (مجرم تحت الاختبار) حيث كان أحد الابطال يؤدى دوره وهو غير مقتنع، ورأينا بعد عدة حفلات إعادة النظر واستبداله بآخر، وهذا راجع إلى تقبل الجمهور للمثل أو المؤدى، ان أداء الممثل وتجسيده لدوره هو فى الأساس أول درجات سلم الفرجة التى يصعد عليها المتفرج بل ينفعل بها ويتأثر وبكاء المتفرج أو ضحكه انما يبدأ بإنفعاله مع الممثل، ربما لو ألقى الممثل جمل الحوار الجيد بإلقاء غير جيد، فإن المتفرج سوف يذهب بعيداً ويفقد المسرح وظيفته الأساسية وهى الفرجة وليس عيباً على الإطلاق أن نعلن أن الفرجة هى أساس المسرح.

الفصل الثانى
هذا المسرح العالمى وتاريخه
نظرة عامة

يقول الاستاذ الدكتور/ حسين نصار فى بحثه القيم عن المسرح.

تضاربت الأقوال فى بدء المسرح، إذ بغى كل قوم نسبة شرف ابتكاره إلى أنفسهم فضاع الحق بينهم.

الحق الذى يقرر فى يقين راسخ إنه إذا أريد بالمسرح تمثيل بعض أحداث الحياة، فإن ذلك غريزة إنسانية فطرية، يقوم به الطفل كثيراً فيثير منا الابتسام. وقام به الانسان البدائى، ومازالت تقوم به بعض القبائل المختلفة عن ركب البشرية المنعزلة على قمم جبال شاهقة أو متاهات غابات كثيفة، أو بطون صحراوات شاسعة، أو أغوار وديان وآخاديد منفردة . قام ويقومون بهدا التمثيل إرضاء للآلهة المتصارعة مع أنفسها ومع البشر، وإحياء لوقائع ماضية لها دلالتها الخاصة، وإعداداً للصبية لحياة يراد منهم أن يزاولوها ويعدونهم لها.

وإذا لم يقتصر الأمر على مجرد التمثيل القائم على التقليد، وتعداه إلى تمثيل يسعى إلى غايات أخرى قد نجملها فى عبارة «المتعة الوجدانية» تغيرت الصورة، وحجبناها عن شعوب كثيرة، وقصرناها على شعوب قليلة.

ولايهمنا البادئ بهذا الفن من هذه الشعوب، بل قد لايكون هناك بادئ واحد، وإنما يعنينا المسرح القائم بيننا، فإذا رجعنا إلى الوراء قليلا أو كثيراً، فعلنا ذلك لايضاح أمر حديث، وتأكيد صحة ما نقول.

فالنقاد يصنفون الفنون أصنافًا يعنينا منها الفنون التعبيرية، بل الفنون السمعية من هذه الفنون، أى الفنون التى ندركها بأسماعنا، وتتخذ من الصوت خامة للتشكيل.

وإذا ما اختبرنا الأصوات أمكن - فى سهولة - أن نميز بين صنفين منها صنف يعتمد على الأصوات لذاتها.

وصنف يعتمد على الأصوات لمدلولاتها، وإن كان لايتنكر لذواتها كل التنكر، أما الصنف الأول فيسعى إلى تشكيل منظومات صوتية، تثير فى المستمع انفعالات شتى، ومتعا جمالية متعددة، وتنطلق به إلى عالم من الخيال الخالص وأرقى نماذج هذا الصنف الموسيقا الآلية الخالصة. ويمكن أن نضع فيه شدو الطيور المغردة، وأصوات بعض عناصر الطبيعة المتحركة كحيف الأشجار وخرير المياه، ودندنة البشر بغير ألفاظ.

وأما الصنف الثانى فيسعى إلى تشكيل صور قولية، تعبر عما يجد صاحبها مشاعر، وما يجلى هذه المشاعر ويثريها من أفكار، وتتخذ من

الألفاظ والجمل والأساليب اللغوية ـ ذات المدلولات المحددة ـ قوالب لبناء جديد، يجعل هذه القوالب أو هذا البناء ـ يوحى بدلالات جديدة وخاصة، وينتقل إلى المتلقى كل ذلك فى معرض من الجمال، وأرقى نماذج هذا الصنف الشعر.

وإذا ألقينا شيئًا من هذا الضياء على المسرحية ـ فى جوهرها ـ كان لنا أن نقول إنها جنس أدبى يؤدى على مسرح ، وأن نعرف المسرح ـ فى جوهره ـ بأنه منصه ذات علو، منصوبة أمام جمهور يتابع ما يجرى فوقها. وإذن فنحن أمام عمل أدبى، ومكان له صفات خاصة، أو جمهور تجسم المجئ، وربما دفع قدراً من المال، ليتفرج على ما يمثل.

ونبدأ بالحديث عن الجمهور، لأن الحديث عنه أيسر من الحديث عن غيره. وهو ليس جمهوراً واحداً، ينتمى إلى طبقة واحدة ويتسم بصفات مشتركة. بل الحق أن أغلب هذا الجمهور جاء إلى المسرح ليزيح عن كاهله متاعب الحياة أولا، ويتفرج على نمط قريب منه من الحياة، ويتمتع بأحدوثه (حدوتة) محبوكة.

ومن الجمهور المسرحى فئة، تضيق فى البلاد المتخلفة ثقافيًا، وتتسع فى البلاد التى اتسعت فيها الأذواق ورفت وتذهب هذه الفئة إلى المسرح للأغراض التى تدفع جمهور المسرح الخاص إلى الذهاب إليه، وتضيف إليها أن تجد أحدوثة جيدة وثراء إنسانياً وفكرياً جلياً، وتشخيصاً مقنعاً، ورؤيه خاصة تشكل العرض وتثيره.

وربما لايحتاج مثل هذا المسرح إلى دعم فى البلاد المتقدمة، وإن كنا لسنا على يقين من هذا. ولكن اليقين الذى لاشك فيه أنه فى بلاد مثل بلادنا محتاج إلى دعم بل دعم ضخم.

والمسرحية - فى أصلها الاغريقى الأول - العمل المسرحى كله. فلم يكن هناك ديكور ولامؤثرات صوتية ولا إضاءة... الخ.

ويمكن القول بأن المسرحية كانت قصة، تعبر فى زمن محدود - عن صراع فكرى أو مادى، وأداتها - فى هذا التعبير - الحوار.

ولذلك كان حوارها خاصاً، يعتمد على التكثيف والتصوير، ويسعى إلى أن يثير خيال المشاهد، ليتمكن من تصور الأحداث التى لايقع بعضها أمامه، ولا يليق بالحوار أن يقوم بسردها، وليتمكن هذا المشاهد من متابعة الأفكار المتصارعة.

ومن أجل ذلك، لم يجد المؤلف الاغريقى سبيلا أمامه للوصول إلى بغيته إلا استخدام أصفى أجناس فنون القول: الشعر، فصارت المسرحية أحد أجناس الأدب، بل أحد أجناس الشعر.

والأدب هو الفن الذى يستخدم اللغة مادة وأداة، ليشكل الصورة الوجدانية التى يسعى الأديب إلى تشكيلها. فهى تقوم مقام الرخام والأزميل فى النحت معاً وهذا أكسب اللغة أهمية لاتضارعها أهمية فى القصيدة المسرحية.

يصلح هذا القول عند كل أمة. ولكنه أشد صلاحية عند أمة سمت بلكلمة وقدست الشعر فجاءت معجزة نبيها عملا لغويا.

حقا لم يعد المسرح ولا المسرحية كما كان عند الاغريق. فقد خضع المسرح لتطور بعيد المدى، اضاف إلى الاخراج المسرحى مواد كثيرة،

وقلل من قيمة الاحدوثة، أو قيمة القواعد التى كان من الواجب أن تقوم عليها . ولكن هذا التطور لم يقلل من قيمة الحوار، بل لعله زاد من قيمته. ومعنى ذلك بقاء ارتباطه بالآداب أو ازدياده.

بدايات المسرح العربى

كان على أن أرجع إلى الكثير من المراجع سواء المنشورة أو المخطوطه لكى أستوفى هذا البحث حقه، وخاصة وأن نشاة المسرح المصرى مثل كل فنون الإبداع الأدبية الجديدة، تتضارب حولها الأراء وتختلف. ولا أدرى سر تخير كل فريق إلى إرجاع نشأة المسرح إلى قوم دون الآخر، وإلى عهد دون الآخر، ولأن معظم الدراسات التى ناقشت نشأة المسرح المصرى كانت دراسات أجنبية، أهمها ما قام به دارسون من الجامعات الأمريكية، مثل تلك الدراسة التى قام بها (الدكتور لنداو) ولكن إن تعمد القليل منها تشويه صورة المسرح المصرى واستمرت المتابعة الأجنبية للمسرح المصرى، حتى وقتنا الحاضر ولولا بعض الدراسات التى قام بها علماء من الجامعات المصرية مثل الدراسة الجادة التى قدمها الدكتور/ محمد يوسف نجم وكذلك دراسات أحمد المغازى وبعض مذكرات زكى طليمات وكذلك دراسات قدمها الدكتور. رشاد رشدى وأيضاً كتابات سريعة للدكتور/ يوسف ادريس حول نشأة المسرح المصرى، وهذه الدراسات وغيرها والتى سيأتى ذكرها فى نهاية الكتاب، دراسات كانت تهدف إلى تأصيل فكرة المسرح ، وهنا يجب الاهتمام إلى أمرين:-

الاول: أن قضية المسرح (كفكرة) موجودة لدى الشعوب جميعها، على اعتبار أن المسرح فرع من الفن والفنون ظاهرة اجتماعية موجودة وجود بقية الظواهر الاجتماعية المصاحبة لوجود المجتمع، أى أن الفن ومنه المسرح ملازم نشأة الحياة الاجتماعية المصاحبة لوجود المجتمع، أى أن الفن ومنه المسرح ملازم نشأة الحياة الاجتماعية، ولهذا فإن البحث فيما إذا كان المسرح وجد عنه أمه ولم يوجد عند غيرها من الأمم بحث جانبه الصواب فى منهجه خاصة ونحن نتحدث عن فن الفرجة كما عرفه (ارسطو) قديماً.

الثانى: أن المسرح بشكله الحديث، أو ما يمكن تسميته العملية المسرحية كما نراها فى العصر الحديث من ديكور وملابس ونصوص وممثلين وما إلى ذلك عملية حديثة ومنظورة، استقلت بعد فترة فى (المجتمع)، وهذه (العملية) وجدت فى مجتمعات ولم توجد فى غيرها، لأنها مرتبطة بالكثير من الظواهر الاجتماعية الأخرى، وتطورها مرتبط بتطور بقية الظواهر فمثلا المسرح بشكله الحالى مرتبط بوجود الديمقراطية والمسرح شكل ديمقراطى لا ينشأ ولا يتطور إلا فى ظل هذا المجتمع الديمقراطى، بينما الاشكال الأخرى التى مهدت للشكل المسرحى الحالى، مثل الأراجوز وخيال الظل، بل والمسرح الاستعراضى ينشأ فى ظل كل الظروف الاجتماعية حيث يمكنه أن يتوارى خلال الرموز والرقص والايقاع وما إلى ذلك، وهى كل اشكال الفرجة المتاحة، وهو أمر

لايمكن تحديد بدايته، لأن (الفرجة) نشأت بوجود الإنسان على الأرض [1] .

لهذا فإننا فى البداية نحدد إننا سوف نتناول (الشكل المسرحى الحديث) ذلك لأن بعض الأبحاث ذهبت إلى أن المسرح المصرى نشأ مع بداية العصر المصرى القديم، وإنه كان موجوداً فى الاحتفالات الدينية التى تقام فى منف أو فى طيبة، وفى أبحاث أخرى أن المسرح لم يبدأ إلا بعد الحملة الفرنسية على مصر وبداية الاحتكاك (أوربا الحديثه) بمصر.

ولكننا نهدف إلى تأجيل فن الفرجة، ومتابعة أحواله، دون الدخول فى تفاصيل المعارك التاريخية، وما يهمنا هو التفاعل الحادث بين ما يقدم على المسرح وتلقى الجمهور، ولأن الجمهور كما قال موليير (ثعبان أو ألف رأس فإننا سنحاول اختراق هذا الجمهور لمعرفة مدى استجابته.

لما يقدم على خشبة المسرح، ولأن علم النفس يعتمد أساسًا على التنبؤ والاستدراك وتقويم السلوك والوصول إلى (الذات) لإمكانية إحداث

---

(١) انظر إلى الآيات الكريمة التى تصور لنا كيف قتل قابيل هابيل، وفزع عندما رأى شقيقه وقد فقد النطق والحركة وأصبح جثة هامدة، ولكن لايدرى ماذا يفعل، خرج، صاح، مشى يتخبط حتى إذا رأى غراباً يحفر حفرة فى الأرض، ويضع غراباً فى الحفرة ويخفيه، كان قابيل يتألم، لم يعرف الموت ولاصدمة الموت، ولا ماذا يفعل أمامه، أخيه مجرد شئ هامد، شاهد الغراب، أثاره ما شاهده، انفعل به راح يفعل ما فعله الغراب وضع أخيه فى الحفرة، وتعلم الدفن، واستراح وإن لم تكن راحته كاملة لأنها حولته، أثرت فى سلوكياته وفى انفعاله وردود افعاله، أليس هذا ما فعلته الفرجة فى قابيل، والفرجة هناهى انفراج عن وهم وزوال وإن اعقبتها نوماً وألماً لم تسلم منه البشرية حتى يومنا هذا.

تفاعل زكى يصحح مسار السلوكيات البشرية، فإن الدراسة المقترنة بالفرجة وسيكلوجيتها.

عوامل نشأة الفرجة المسرحية فى العصر الحديث.

لايجب أن نغفل عدة عوامل كانت لها أكبر الأثر فى نشأة وتطور المسرح المصرى وبالتالى الفرجة من تلك العوامل مايمكن أن نسميه بالعوامل الداخلية مثل وجود بعض أشكال المسرح (خيال الظل والأراجوز والحاوى والراوى) والتى سجلها لنا التاريخ، وإن كانت هذه الأشكال لم تؤثر فى تطور المسرح المصرى، إلا أنها استطاعت أن تحافظ على (الوجدان المسرحى) فى الشعب المصرى. كما أنها كانت أشكالا للفرجة ساهمت إلى حد بعيد فى تنمية الوجدان القومى الجمعى فى الوقت الذى كانت فيه السلطة عاصفة فى كثير من الأقاليم العربية.

أما العوامل الخارجية، وهى التى كان لها الدور الهام فى تطور المسرح المصرى، فهى تتمثل فى زيارة الفرق الأجنبية لمصر، مثل فرق المسرح الفرنسى وخاصة تلك التى صاحبت جيش الاحتلال الفرنسى، أو التى قامت بزيارة البلاد بعد ذلك ومنها زيارة الفرق الإيطالية من فرق مسرحية، أو فرق بالية. وهذه الزيارات سواء الفرنسية أو الإيطالية ساعدت بلا شك على صقل الشعور بالمسرح وخاصة لسكان المدن خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر وأحدثت دوياً هائلا كان له أثره ليس فقط فى المدن إنما امتد الأثر إلى الأقاليم وتأثر بها الفن الشعبى وأخذ منها.

إن معظم المراجع التى استند إليها ترجح كفة تأثير المسرح الإيطالى، ويقول بعضها إن المسرح الإيطالى استمر عدة سنوات، وقد عثروا على وثيقة عبارة عن منشور دورى موقع عليه من (ارتين بك) ومؤرخة فى ٦ أكتوبر عام ١٩٤٧ وقد ترجمها الدكتور / نجم، وهذه الوثيقة تدلك على وجود مسرح منظم أو عملية مسرحية ذات شكل حديث إلى حد ما، فالوثيقة تمثل لوائح مسرحية أو نظم مسرحية تحدد دور الممثلين واللياقة الواجبة عليهم داخل المسرح وخارجه. وكذلك تحدد وجوب مراعاة مجموعة من القواعد من جانب المتفرجين ماهى تنظيمات تدلل على وجود مسرح محدد، وفرقة محترفة تقدم فناً، كما تعنى أن الحكومة فى ذلك الوقت كانت تحيط المسرح برعاية أمن خاصة.

وعلى ذلك يمكن القول أن المسرح الإيطالى فى النصف الأول من القرن التاسع مهد لدخول الفن المسرحى بالطراز الأوربى الحديث إلى العالم العربى، بداية من سوريا ثم مصر. ومن المعروف أن سوريا بعد عام ١٨٣٤ كانت ضمن حدود أملاك محمد على، ويجب أن نتصور أن العالم العربى فى ذلك الوقت كان شكلياً تحت الولاية العثمانية، أو الخلافة العثمانية التى تجعل من بلدانها مجرد أقطار فى فلك واحد.

البداية فى بيروت عام ١٨٤٨

مسرح مارون النقاش.. وفن الفرجة

ولد (مارون النقاش) فى ٩ فبراير ١٨١٧، وكان أبوه ذا يسار وجاه، وكان مولعاً بالفنون والأدب، وسافر إلى مصر ثم إلى إيطاليا حيث

حضر بعض العروض المسرحية الإيطالية، فلما عاد استطاع أن يضع مسرحية (البخيل) وهى مسرحية فى قالب من الشعر العربى، استقاها النقاش من مسرحية البخيل لموليير، وقدمها فوق لمسرح أقامه فى بيته فى بيروت عام ١٨٤٨ أمام مجموعة من المتفرجين اختارهم من القناصل ووجهاء البلد.

وهناك عدة ملاحظات يمكن تسجيلها على هذا العرض الأول للرائد المسرحى مارون النقاش والذى يطلق عليه (مسرح عربى حديث) وبداية عهد الفرجة المنظمة، ولأن الفرجة الشعبية السابقة لم تكن أطرها وبالتالى فإن الأطر المسرحية الحديثة أوجدت نظيرها من أطر الفرجة.

هناك بعض الملامح المميزة، فى هذه المسرحية، وفى عروضها الأولى، تستحق الذكر، إذ يبدو أنها، أصبحت مكيالا لفن المسرح العربى لفترة طويلة بعد ذلك.

أولا: امسك النقاش عن أن يزج بأى تعديل أساسى فى الحبكة الرئيسية، ولكنه راح يضيق أو يفسح فى الكوميديا كما يشاء، لتوائم ذوقه وتنفذ إلى مفاهيم المتفرجين ولهذا السبب ذاته، راح أيضاً (يعرب) أسماء أشخاص الرواية.. كما أنه يدل فى الجو المحلى لأدوار المسرحية.. ولم تلبث هذه الأنماط أن أصبحت (المثل) أو محك الشرار الذى يحتذى به لأنها وجدت من المتفرجين قبولا حسناً، وهنا يجب الانتباه إلى أهمية الفرجة فى تطوير وإنماء الحركة المسرحية.

ثانياً: انعش النقاش المسرحية بإدخال مجموعة من الألحان والأنغام، وتحمل طابع الشخصية الشرقية، وقام بعرضها، أوركسترا وجوفة من المرتلين. وهذه الإضافات كانت فى أغلب الأحيان - وإن لم تكن دائماً، مرتبطة بالموضوع الذى تدور حوله المسرحية. وقد أدت هذه المعالجة إلى جعل المسرحيةِ على (مفترق الطرق) بين الكوميديا والأوبريت وهو مايطلق عليه أحياناً اسم الأوبرا الغنائية أو الأوبرا الشعرية الإنشادية، وأوجدت بعد ذلك المسرح الاستعراضى، كما قال المخرج الراحل فؤاد الجزايرلى.

وهذه الشخصية الموسيقية للعرض المسرحى فى المسرح العربى، ظل باقياً وعلى نطاق كبير، حتى أيامنا هذه، وحديثاً رأينا (العشرة الطيبة) ومجموعة العروض الاستعراضية التى اهتم بالحديث عنها استاذنا يحيى حقى.

ثالثاً: لم يؤذن لأية ممثلة بالظهور على خشبة المسرح وهى ظاهرة عجيبة سبق أن لاحظها (لين) ماثلة فى مصر وكان من النادر، أن يسمح للنساء بأن يكون من بين المتفرجين. على ذلك، لعب الفتيان والرجال الأدوار النسائية، وعلى الرغم أن هذا يذكرنا بالمسرح الأيلزابيثى والمسرح الاغريقى القديم. إلا أنه كانت هناك دواع خاصة به فى الشرق العربى، فمن جهة كانت المرأة العربية مخبوءة داخل عادات وتقاليد موروثة ومن جهة أخرى كانت المعارضة الدينية تفرض عليهن حراسة غيورة. وفى أوربا أيضاً، حالت مثل هذه الاعتبارات الدينية، دون مشاركة النساء فى الأعمال التى قدمها مسرح الألمان،

ولاشك أن هذا أثر فى السلوك الجمعى، حيث إن جميع المتفرجين من الرجال والذى يؤدون أيضاً من نفس النوع.

رابعاً: جميع الممثلين كانوا من أسرة النقاش. ورغم أن هذا التقليد الأسرى ليس متبعاً دواماً إلا أنه ظل شائعاً تماماً ضمن خاصيات المسرح العربى لبعض الوقت.

مسرح النقاش بين الفرجة والفكر.

وهذا النجاح الكبير الذى أمتع الجمهور فى هذا النموذج القصصى الترفيهى شجع النقاش على أن يبنى صالة كبيرة، ملحقة ببيته لتقام فوقها العروض المسرحية، ومن الواضح أنه قد استجيب لطلبه بالحصول على أمر رسمى يسمح له بتقديم المسرحيات فى هذه الصالة. وفى تلك الظروف كتب النقاش عام ١٨٥٠م مسرحية ثانية اسمها (أبو الحسن المغفل) هذه المسرحية كانت معالجة جديدة لمسرحية (الطائش).

ففى الواقع أن (أبو الحسن) بطل المسرحية، كان ساذجاً أو كثير الخطأ تماماً مثل لبلبة فى كوميديا (الطائش) وفيما عدا ذلك تسير كلا المسرحيتين فى طريق غير متشابه. كوميديا النقاش تستخدم مادة من ألف ليلة وليلة وهى (أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد). وهذه القصة من الأدب الشعبى مستوحاة من القصة الثالثة والخمسين بعد المائة، من ألف ليلة وليلة، وتطلق عليها شهر زاد (النائم اليقظان) وموضوعها هو قصة أبو الحسن المرحة، الذى أصبح خليفة لمدة يوم واحد، بناء على أمرمن هارون الرشيد، ثم يبدأ أبو الحسن سلسلة من المغامرات الفاشلة، عندما يجد نفسه عاجزاً عن أن يعيد تكييف نفسه من جديد، ليرجع

إلى سابق حاله الوضيع، وهذه المسرحية يجب أن ننظر إليها على أنها أول بناء درامى عربى أصيل فى العصر الحديث.

وكانت المسرحية الثالثة والأخيرة، التى كتبها النقاش عبارة عن مكايفة جديدة لمسرحية (طرطوف) لموليير أيضاً، قدمها تحت اسم (الحسود) وكانت هذه المسرحية فى ترجمتها إلى العربية، تختلف عن رائعة موليير (طرطوف) فالمسرحية العربية كانت بالاحرى عبارة عن أوبرا فى قالب شعرى ونثرى مقفى.

وتوفى مارون النقاش أول المقتبسين من المسرح الفرنسى، وعمره لايتجاوز ثمان وثلاثين عاماً بينما كان فى رحلة لقضاء بعض أعماله فى تونس وبموته كانت الضربة القاضية للمسرح العربى الناشئ فى الشام، وكانت لوفاته أثر كبير فى نكوص الحركة المسرحية، فلم يقتصر حرمان المسرح من كاتبه الأول بل حرم من تشجيعه ومن المساعدات المالية التى كان يقدمها النقاش، وتحولت الصالة التى بناها النقاش إلى كنيسة. وهكذا ضمرت العروض المسرحية، وأصبحت عرضاً واحداً كل عام. ثم اشرأبت المعارضة بأعناقها مرة أخرى. ضد المسرح العربى الذى لم يكن قد تمالك نفسه واعتمد على ذاته واتهمت الفنانين بالتهاون فى مراعاة دينهم ورأت السلطات الدينية فى الفرجة المسرحية خروجاً عن تقاليد المجتمع وأمام تفاقم الدعاية المضادة التى تشنها الطوائف، وأمام أسباب العوز الذى يعيش فيه الفنانون أنفسهم، فى مثل هذه الظروف، اضطر المسرح العربى، إلى أن يسعى، بحثاً عن التشجيع والعون فى إقليم آخر أو مكان آخر.

ويقول الدكتور (لنداو) فى هذا المجال:ـ إنه عندما ذهب سليم النقاش (ابن اخ مارون النقاش) وزملاؤه إلى مصر، فإن الشام قد تركت فى الواقع بدون عروض مسرحية، حتى بدايات القرن العشرين عندما بدأت الفرق المصرية فى زيارة سوريا، وبمقدمها شجعت قيام المنافسة المحلية معها وعلى الرغم من هجرة الممثلين إلى مصر وحرمان المسرح العربى فى الشام من بعض دعامته القديرة، ولكن هذا المسرح ظل موجوداً فى المدن السورية الكبيرة. وهذا الاستمرار هو التفسير الوحيد الذى يمكن أن يطرح للتطور السريع وغير العادى فى (كتابة المسرحية) وفى الأداء فى (الشام) القرن التاسع عشر.

وهكذا فإنه ليس من قبيل الصدف. أن تنتشر فى بيروت عام ١٨٦٩ مسرحيات مارون النقاش الثلاث، تحت عنوان مسرح هو (ارزة لسان) على أن هذا الاستمرار ظل قائماً بعد ذلك بفضل ماكانت توحى به نشاطات أحد المدرسين الذى كانوا يعملون فى جامعة القديس جوزيف الجزويتية، فى بيروت وكان اسمه نجيب حبيقة. وقد نشر حبيقة عام ١٨٩٩ فى مجلة الكاثوليك والتى كانت تصدر مرتين شهرياً تحت اسم (المشرق) دراسة مسهبة ومفصلة، عن فن التمثيل وذلك إلى جانب اقتباسه لبعض مسرحيات كتبها أحد الفرنسين الجزويت يدعى كامى، بعد ترجمتها إلى العربية. وفى الفترة من عام ١٨٦٩ إلى ١٨٩٩ كان معظم المؤرخين فى تلك المنطقة وكذلك بعض الرحالة الفاحصين وليس جميعهم على دراية باللغة العربية وكانوا يمدوننا بما يثبت ازدياد الاهتمام بالمسرح والشغف به كفن الفرجة الراقية.

وقد قدمت مختلف المدارس المارونية والجزويتية بين فينة وأخرى مسرحيات كتبها القساوسة، وقبل نهاية ذلك القرق على الأقل تغلغل تقليد كتابة المسرحية وتمثيلها إلى العديد من المدارس وقد أعطى لفيف من الكتاب - عزيزى الإنتاج - جزءاً من وقتهم لتأليف المسرحيات. كتب اسكندر الأزعر على سبيل المثال أربع مسرحيات اختيرت مسرحيتان منهما فيما بعد، لتخدم هدفاً نبيلاً. وهو أن ينفق إيرادهما فى أوجه الخير والإحسان. ثم نقل الصحفى (أديب اسحق) ١٨٥٦ - ١٨٨٥ وهو الذى سيأتى ذكره كثيراً فيما بعد - مسرحية اندروماك (لراسين) إلى اللغة العربية، وأضاف إليها بعض ألحان أعدها هو، وقد عرضت هذه المسرحية، وقامت بأدائها فتيات ملجأ الأيتام، وفى بيروت فى حوالى عام ١٨٧٥ خصص الإيراد الذى حققته لمساعدة الفقراء.

ومن الخطأ أن نتصور أن النشاط المسرحى فى سوريا، اقتصر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، على كتابة المسرحيات، أو على العروض ذات المغزى التربوى، أو اللمس الإنسانى، كما يجب ألا يغيب عن أذهاننا أن أحد المعجبين بمارون النقاش، وهو سعد الله البستانى، كون فرقة جديدة من الشبان الهواة، وأنها - أى هذه الفرقة - قدمت عروضها بانتظام تقريباً لمدة عام وأوجدت فى الشام تواجداً للمسرح والفرجة المسرحية.

وإذا كانت مصر. قد جذبت إليها نفراً كبيراً من الممثلين - سواء بسبب تحرر حكامها، أو لاستغلال الفرصة للمشاركة فى المهرجانات الفنية التى أقيمت فى عام ١٨٦٩ - احتفاء بالضيوف القادمين لحضور

افتتاح قناة السويس - إلا أن المسرح العربى فى سوريا يندثر تماماً. وإنه لا عجب فى الواقع إذا كان الإيطاليون قد حضروا عدة عروض مسرحية، لم تلبث أن أقيمت آنذاك، وأنهم سجلوا انطباعتهم عن ذلك.

فقد زار جوريتى الذى كان يعمل مدرساً للغة الإيطالية وقضى حوالى عشرين شهراً فى بيروت - فيما بين عامى ١٨٧٤ - ١٨٧٦ مسرحاً عربياً بجانب مسرحين فرنسيين آخرين، حيث شاهد مسرحية مارون النقاش (أبو الحسن المغفل) ومعها بعض المنوعات الأخرى. على أن نفس هذه المسرحية وبصحبتها منوعات أخرى حضرها أيضاً فى عام ١٨٧٥ برولا رى ملمجناتى، أحد رجال السلك الدبلوماسى، وقد أتيح للأخير أيضاً أن يحضر عروضاً مسرحية أخرى فى ذلك الوقت، شاهد خلالها مسرحية باسم (أهل الفطنة) كتبها هو حسن القسطى. وعلى مدار ثلاث ساعات تكشف المسرحية دسائس البلاط فى بلاد فارس، إذ نرى (الشاه) يعثر على ابنته وهى بمفردها فى صحبة شاب لايعرفه، وعلى ذلك يهم بقتلها، ولكنه يجد من (الحصافة) أن يؤجل تنفيذ هذا الأمر ثم لايلبث أن ينجلى بعد ذلك، إن الشاب ليس إلا ابن امبراطور الصين. وبهذه الطريقة تزوج الشاب بالفتاة، وانتهى كل شئ على مايرام وهذا العرض يؤدى وظيفة الفرجة كاملة.

ومن الطريف أنه بينما لم يزل الرجال يمثلون أدوار النساء فى تلك المسرحية نجد أن المرأة لعبت الأدوار النسائية فى مسرحية (أبو الحسن المغفل) (وهذا كل ماذكره هذين الشاهدين) ولكنه كاف لمعرفة الإطار العام للمسرح العربى فى الشام، ونعرف أن المرأة دخلت مجال الفرجة.

ويبدو أن سبعينات القرن التاسع عشر بالنسبة للمسرح فى سوريا كانت فترة انتقال وتحول إذ بدأت المرأة العربية خلالها تسهم فى فن التمثيل. وهذه المشاركة من جانبها فى التمثيل ربما تفسر لنا هذا التصور السريع فى شغف جمهور النظارة من الشاميين بالمسرح، وهو ماانعكس صداه فى أهم مدينتين بالإقليم. ففى بيروت، مثل مسرحية (خليل أبو الوفا) باسم (المروّة والوفاء)، أو (الفرج بعد الضيق) وهو ماترجمه المولف حرفياً وكانت تقع فى حوالى ١٧٠٠ بيت من الشعر العربى وهذه المسرحية الشعرية الأولى إن كانت ذات موضوع ضعيف اعتمد على تقدم حبكة عاطفية إلا أنها تعد تجربة فى حد ذاتها، وكان هذا عام ١٨٧٨ وبعد ذلك بسنوات خمس، شيدت صالتين جديدتين للمسرح فى دمشق، وظهرت تعريبات عديدة لأعمال موليير، ثم لم يمض من الوقت غير قليل حتى شاهد المستشرق الشهير (أ. ليتمان) مسرحية كوميدية مقدمة باللهجة العامة تعرضها فرقة جوالة من دمشق تطوف بها أرجاء إقليم الشام.

مرة أخرى فان الأهمية فيما ذكرناه يأتى من اثبات أنه كان هناك تطور مستمر فى المسرح العربى فى الشام، وذلك على الرغم من أن المسرح العربى فى مصر قد شق طريقه إلى الأمام بخطى واسعة وأقدام راسخة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر (راجع مبحث الدكتور حسين نصار الذى قدمه لشعبة الآداب بالمجالس القومية - أبريل ١٩٩٨)

الأوبرا المصرية ونهضة المسرح المصرى وتواجد فن الفرجة المنظم: -

حدث تطور كبير فى مصر أيام اسماعيل باشا، حيث سارعت الفرق إلى الحضور إلى مصر لكى يستغلوا تلك الساحة التى تعيشها البلاد فى ذلك الوقت، والخديوى يستعد لافتتاح قناة السويس، حيث صار سخاءه مضرب الأمثال فى كثير من الأوقات، بل والمحتمل أن هذا السخاء قد زاد وفق دواعى الفخامة والأبهة التى يتطلبها التأهب لافتتاح قناة السويس. ومن أجل هذا بقيت الأوبرا فى القاهرة وشيدت مجموعة صالات مسرحية أخرى أصغر منها، وعلى هذا المنوال هاجر إلى مصر فى تلك الفترة نفر كبير من الشاميين البارزين العاملين فى حقل المسرح، ومن بين هؤلاء المهاجرين برز اثنان من بين كتاب المسرح وهما: سليم النقاش (ابن أخ مارون) (١٨٧٦ - ١٨٧٧)، وكانت فرقته تتكون من اثنتى عشر ممثلا وأربع ممثلات. وتقدم عددا من الروايات على مسرح «زيزنيا» وكانت أول مسرحية مثلتها فرقته هى (أبو الحسن المغفل) من تأليف عمه مارون النقاش. وعرضت يوم السبت ٢٣ ديسمبر ١٨٧٦ بالاسكندرية (جريدة الأهرام فى ٢ يناير سنة ١٨٨٢) أما الثانى فهو أديب اسحق الذى قام بتعريب مسرحية أندروماك، وقد صحبا معهما إلى مصر الممثل القدير يوسف الخياط ١٨٧٦. وكان أحد الممثلين فى فرقة سليم النقاش، وكانت المسرحية الأولى التى قدمها الأول هى «صنع الجميل» - وذلك على مسرح «زيزنيا» بالاسكندرية فى ٢ نوفمبر عام ١٨٧٧. وواصلوا مسيرتهم المسرحية الناجحة وقاموا

بتأليف المسرحيات وعرضها. وإن قابلتهما مشكلة فنية بدت فى أول المدة معقدة للغاية وهى أن الموسيقى المصرية الشائعة التى تعتبر عنصرا هاما فى المسرحية العربية، تختلف عن موسيقاهما الشامية. وهو ماأدى إلى أن يتفرغا لدراسة الموسيقى المصرية المحلية لمدة ثلاثة أشهر، عن طريق مدرس موسيقى، إلا أن دراستهما هذه لم تحقق من العون للفرقة سوى النذر اليسير من النجاح، ولم تستطع الفرقة أن تنهض على قدم المساواه فى منافستها للفرق المحلية ذات الخبرة. وأسرع سليم النقاش إلى تحويل أوبرا عايده من الإيطالية إلى العربية (محافظا على طابعها الغنائى) وأعطاها شكلاً جديداً يتلاءم مع مسرحه.

ثم كتب سليم النقاش بعد ذلك دراما من خمسة فصول، نثرا وشعرا (الطاغية) وهى مسرحية رومانسية تحكى عن المكائد فى بلاط الحكام، وإن كانت ترمز إلى بلاط الخديوى اسماعيل، وفى نفس الوقت تقريبا، أعاد أديب اسحق كتابة المسرحية التى كان قد عربها عن راسين باسم (أندروماك) ثم ترجم بعدئذ مسرحية تاريخية اسمها (شارلمان) ثم مسرحية أخرى للكونت داش وهى (الباريسية الحسناء) وقد ترجمها إلى (غرائب الصدف) وقد طبعت جميع هذه المسرحيات فيما بعد. إلا أن جميع مسرحياته قد سقطت، ولهذا اتجه هو والنقاش إلى الصحافة.

واستمر الخياط سادرا وحده، فى طريقه بعد ذلك، فلم يلبث أن أدرك فى حذق أنه من العسير أن يجد فرصاً سهلة للعيش دون مساعدة

الخديوى اسماعيل، ولذلك فعندما طلب تلك المساعدة قدم له الخديوى - مساعدات خالصة من القلب - كعادته، وفتحت أبواب دار الأوبرا العظيمة أمام فرقته، وترك الخياط على ذلك فى مسرح(زيزينا) الذى كان يعمل عليه فى الاسكندرية ليعمل على مسرح الأوبرا بيت دار الأوبرا الخديوية في عام ١٨٦٩م، وافتتحت فى أول نوفمبر من نفس العام وكانت أوبرا ريجوليتو (تلحين فردى عام ١٨٥١) أول ما مثل فيها، وكان أول مدير لها هو دارنيت بك، وكان صيدليا فى عهد محمد على ثم اصبح مديرا للأوبرا فى عهد الخديوى اسماعيل، وفى الأوبرا سجلات كاملة بجميع ما يعرض عليها، وكانت تضم فى بداية إنشائها سجلات أخرى للصحف الأجنبية والعربية فى مصر.

إلا أنه لسوء طالعه، فإن المسرحية الأولى كما يدلنا على ذلك مضمونها لم تختر بترو وحكمة، ومن المحتمل أن يكون الخياط - مدفوعًا باعجابه بصديقه سليم النقاش وتقديره لكفاءاته - قد اختار مسرحية سليم النقاش، السالفة الذكر (الطاغية) لحفل افتتاح موسم دار الأوبرا فى عام ١٨٧٨ ، وكان طبيعيا أن يؤول الخديوى اسماعيل محتويات هذه المسرحية التى تزخر بما يكفى تماما لإلقاء الضوء على حكمه الشخصى والنيل منه.

وكان معنى ذلك أن عوقب الخياط وفرقته بالطرد من مصر والعودة إلى سوريا، وليست بين أيدينا معلومات متاحة تدلنا على تقديم عروض للفرقة هناك، وإن كان من الجائز أن هذا قد حدث.

وعلى ما ساور الخديوى من شكوك نحو المسرح العربى إلى جانب ما أصابه من ضيق ضد رائديه، يرتكز على سبب آخر يكمن فى نشاطات شاب مصرى (يعقوب صنوع) وعلى الرغم من أن ما كتب باللغة العربية عن مسرح ابن صنوع قليل حقا، فالواقع إنه قد أدى خدمة لتطور المسرح العربى فى مصر خصوصا وإنه كان مسرحاً محبوباً من الشعب.

وبعض هذه المسرحيات كان مستلهمة من أعمال الدراميين الإيطاليين ومن أعمال موليير (وكان مؤلفها - صنوع - يوقع باسم «موليير مصر») إلا أن صنوع كان يغير باقتدار من (الحبكة والتفاصيل) فى تلك المسرحيات الأصلية لتخدم أغراضه هو، وجذبت مسرحيات صنوع «الجمع الغفير» من المتفرجين فى مسرحه الخاص فى مصر، وكان صنوع يقدم بنفسه مسرحياته للجمهور، وغالبا ما كان يمثل فيها بنفسه أيضاً، ولذلك فقد بسط صنوع لغته لتتناسب مع اللهجة العامية العربية التى يحسن المتفرجين فهمها.

ثالثا : زيادة عدد الفرق المسرحية : -

على الرغم من زيادة عدد صالات المسرح فى مصر، أيام حكم اسماعيل، كما أوضحنا منذ قليل، إلا أن عدد المناصرين للمسرح والمهتمين به لم يزد بنفس الدرجة، وواقع الأمر أن العروض التى كانت تقدمها الفرق الأجنبية، كان يحضرها أساساً المواطنون الأجانب الذين انتشروا بكثرة فى ذلك الوقت، وأصابوا نصيباً من الثراء نسبياً. وإذا كان

هناك بعض المصريين من المهتمين بهذه العروض، فإنهم كانوا يمثلون فى أغلبهم طوائف الطبقات العالية، وذلك إلى جانب مختلف أصحاب المناصب الكبيرة في الدولة والجيش، وكانت جمهرة الشعب لا تجد فى المسرحيات ما يشغلها أو يفيدها كثيرا، إذ أنها لم تفهمها، وحتى إذا فهمتها فإنها لم تستغلها أيضاً.

على أن النجاح الذى بلغته مسرحيات «صنوع» طوال العامين اللذين عانتهما قبل إغلاق مسرحه، تقودنا إلى تبيان أن غالبية المصريين ينتظرون من المسرحيات العربية أن تكون مسلية وسهلة الاستيعاب، ولهذا فلم يحدث فى غير الستينيات والسبعينيات من القرن التاسع عشر، أن سمعنا عن وجود فرقتين استمرتا فى العمل، فى نفس الوقت، بل إن الفرقة الوحيدة التى كان يقدر لها أن تعيش آنذاك كان عليها أن تبذل قصارى جهدها ليلتئم بالكاد شمل بقائها.

وهذه الظاهرة الغريبة من اليسير أن نفهمها، إذا ما وضعنا فى اعتبارنا حالة العوز الشديد الذى عاشت فيه جماهير المصريين إبان حكم اسماعيل، فقد احتاج الخديوى دواما مبالغ طائلة من المال لينفق على حياته المترفة وملذاته، وعلى ملاهيه «الباذخة» وذلك بجانب ما كانت تستوجبه مشروعات البناء الضخمة (قناة السويس ومد خطوط السكك الحديدية ودار الأوبرا) من نفقات خاصة وإن بعض هذه المشروعات كان مقدراً لها أن تأتى أكلها فى المجال الاقتصادى فى سنوات قادمة.. وفى نفس الوقت،فإن الضرائب رغم ذلك كانت تؤخذ كرهاً وبقسوة شديدة، ولهذا فلم يتبق غير القليل وربما لا شىء إطلاقاً

فى أيدى نظارة المسرح، وهكذا كان لزاما ووعدا على الممثلين أن يقوموا بأعمال إضافية، ليصلوا عيشهم.. بينما كان على الفرقة المسرحية أن تعتمد على ما يجود به الخديوى أو يسخو به أغنياء القوم. وأمامنا مثل على ذلك فيما سبق أن بيناه فى حالة يوسف الخياط الذى كان عليه أن يسعى إلى الخديوى اسماعيل، طلبا للعون المادى حتى يتمكن من الاستمرار فى تأدية عروضه المسرحية فى مصر.

تعددت الفرق المسرحية وصالات العرض فى عهد اسماعيل الذى أثقل كاهل مصر بالديون والضرائب، مما جعل عملية الترفيه لا تجد متنفسا، ورفع الخديوى يده عن الفرق المسرحية التى لم تجد عوناً مادياً من الحكومة ولا من المتفرج فأغلقت أبوابها.

القرداحى: -

كان أول من كون فرقة فى عهد الخديوى توفيق هو سليمان القرداحى، ولكن قامت ثورة عرابى ثم جاء الاحتلال ثم انتشار وباء الكوليرا، فأعجزه كل ذلك وتوقف ولكنه ما لبث أن عاد وقدم مسرحياته على دار الأوبرا حيث قدم لأول مرة العنصر النساءى فى المسرح، وقد استطاع أن يتجول فى الريف المصرى بفرقته، وأن يقدم اقتباسات جديدة كعطيل وتليماك، واعتمد أيضًا على الموسيقى والاستعانة بالموسيقيين المصريين الذين اصبحوا بعد ذلك من رواد المسرح الموسيقى فى مصر واستمر نجاح القرداحى حتى هاجر إلى سوريا.

اسكندر فرح : -

وفى سوريا وجد القرداحى منافساً له هو اسكندر فرح، ولكن اسكندر فرح لم يستطع تقديم سوى مسرحية واحدة بعدها هاجر إلى مصر، حيث اشترك فى فرق القبانى، ثم كون فرقة مستقلة أسماها الجوق المصرى، وقدمت هذه الفرقة عدداً من المسرحيات فى فترة تمتد إلى ثمانى عشرة سنة. وكان من الأسباب الخفية التى أدت إلى نجاح فرح أنه كان يعرض على الجمهور مسرحية جديدة كل شهر تقريباً، وذلك خشية أن يشعر جمهوره بملل أو ضيق، وتتضمن «ريبورتوارات» فرح اقتباسات من المسرحيات الكلاسيكية مثل مسرحية «لوسيد» لكورنى و«انتقام» وترجمها نجيب الحداد، وكانت بداية موفقة للمسرحيات الكلاسيكية الجديدة، وكذلك المليودرامات الفرنسية المعاصرة مثل: «ابنة حارس الصيد» وهى دراما اجتماعية وفيها ينافس أب داعر مسرف شخصا آخر فى حبه، ثم يتضح أن هذا الشخص هو ابن غير شرعى له، لم يكن الأب قد تعرف عليه.

وطوال الوقت الذى كان فيه القرداحى «يعرض» فى الاسكندرية، وفرح فى القاهرة استطاع فرح أن يكتسب عيشه فى راحة وسعة ورغم ذلك اضطر فرح إلى الرحيل إلى سوريا بعد أن دب الشقاق بين ممثلى فرقته، وظهرت إلى الوجود فرق حديثة أخرى.

ومن وجهة نظر فرح نفسه، فإن أعظم الانشقاقات التى داهمت فرقته خطرا، هو انفصال سلامه حجازى، مطربه الأول، ومن الملامح ذات الدلالة فى ذلك الوقت، أن فرح عندما كون فرقة مصرية جديدة،

تحت وقع تلك الظروف، لتقديم مسرحيات لا تلتزم بأية أدوار غنائية فيها، شد الكتاب والنقاد، على يده مستحسنين صنعه، بينما استقبل الجمهور ذلك بفتور. وشغف الجمهور أكثر بفرقة سلامة حجازى الجديدة، وكان حجازى يتمتع بصوت مدهش طلى رنان، دفع المعجبين به إلى أن يطلقوا عليه لقب «كروان الشرق» بل إن كثيرين من العجائز الذين عاصروا أيامه فى مصر وفى شمال افريقيا، لا يفتئون يذكرون ذلك الصوت باشتياق وحنين، ويبدو أن حجازى كان يملك شخصية لها اعتبارها، بغض النظر عن حظه القليل من التعليم، وذلك لما تركه من أثر عميق على شخصية المسرح العربى.

سلامة حجازى: -

وقد ولد حجازى (١٨٥٥- ١٩١٧) من أسرة فقيرة بالاسكندرية، وتلقى فيها تربية دينية تعودها واحترامها، ولم يلبث أن لفت الأنظار إليه بمقدرته على حفظ القرآن وترتيله وبأداء الاغنيات الشعبية خاصة فى عديد من الاحتفالات «الخصوصية» ويبدو لنا أنه حينما كان شاباً قد حضر العروض التى قدمتها مختلف الفرق الأوروبية على أن مشاركته فى المسرح العربى فى مصر قد فاقت من الوجهة العملية جميع الشخصيات المعروفة فى ذلك الحين.

وكانت تربطه صلات وثيقة بأديب اسحق، وسليم خليل النقاش، خلال فترة اشتغالهم بالمسرح والتحق حجازى فيما بعد بفرقة «القرداحى» ولكنه وبعد مخاصمة تتعلق بتوزيع الأدوار الرئيسية، هجره ليلتحق بفرقة اسكندر فرح، ويظل حجازى هنا ساعده ووكيله طوال

ثمانية عشر عاماً، فاق غيره خلالها فى تقديم «الدرامات الموسيقية» ونال إعجاب جمهوره الذى لم يكن يعرف، رغم ذلك غير القليل عن أجره الذى لم يكن يكفيه، وعن صحته التى كانت تنحدر شيئا فشيئا إلى أفول.

دار المسرح العربى : -

وفى عام ١٩٠٥ بدأ حجازى مع فرقته الجديدة التى كونها باسم دار المسرح العربى فى القاهرة، وأدخل عليه تجديدات خاصة تتفق وتذوقه هو وباستثناء بعض نوبات من العرض، طفق حجازى، يمثل ويغنى فى فرقته، إلى أن وافته منيته بعد اثنى عشر عاما (١٩١٧) وكان أول من قدم فى «بروتوكول» المسرح العربى تقليد الطواف بالبلاد العربية، فقد طاف مرارا بسوريا وشمال افريقيا (وبالذات تونس) وكان حجازى كرجل مرموق المكانة، أول «مسلم» ينخرط فى حقل المسرح العربى الحديث، مما ضاعف من أسباب نجاحه مع المتفرجين المسلمين الذين جاوبوا معه.

وكانت أعظم آثاره على المسرح تكمن فى تأكيده على الموسيقى، وقد كانت الموسيقى قبل أيامه مجرد عنصر هام فقط فى التركيب المسرحى، إلا أن حجازى نقل «الجوهر» الموسيقى إلى قلب العمل المسرحى مباشرة مستحوذا به على انتباه جمهوره، ولم يكن أحد ليستطيع هذا غير حجازى نفسه، رغم ما قد يتوافر لغيره من حساسية فنية. إنها فى الواقع مقدرته على الطرب، تلك التى مكنته من أن يجود بشىء عظيم هو هذا «السمت» الذى تركه على المسرح العربى.

ونخرج من هذا لنجد أنفسنا تحت سماء من غيوم أيام الحرب العالمية الأولى، تذكر فاطمة اليوسف فى كتابها «مذكرات فاطمة اليوسف» إن القاهرة اكتسحتها موجة من الإخلال وشاعت فيها الكباريهات والحانات حتى «قتلت» المسارح وانكمش المصريون فى حياتهم الخاصة.

ملاحظات عامة عن الفترة الأولى لنشأة المسرح المصرى

١ - رغم أن المسرح العربى الحديث ولد فى سوريا عام ١٨٤٨ إلا أنه لم ينشأ ويتطور ويأخذ حظه فى النمو إلا فى مصر ورعاية مصر.

٢ - إن معظم المسرحيات كانت مقتبسة من المسرح الفرنسى مع تمصيرها.

٣ - كثيراً ما تعاد المسرحيات سواء هى نفسها أو مقتبسات من نفس المضمون.

٤ - معظم المسرحيات حافظت على اللغة العربية الفصحى وكان معظم كتاب المسرح ملمين أيضاً بالتمثيل.

٥ - تطور ونمو المسرح الغنائى واعتماد المسرحيات على ممثلين يجيدون الغناء.

٦ - ظهور ألوان مختلفة من الأشكال المسرحية، ثم ظهور طبقة من المتفرجين، ساعدت على انتشار اللهجة الدارجة فى الكتابة المسرحية ومهدت لاستيلاء اللهجة العامة على المسرح بعد ذلك.

٧ - تحولت العروض المسرحية إلى (فرجة) أثرت فى الجمهور وأدت إلى نمو الشخصية القومية.

٨ ـ أدت الفرجة إلى احترام الفن التمثيلى، واحتفت به الصحف، وأقلام الأدباء.

بعد الحرب العالمية الأولي

جورج أبيض.. والمسرح الكلاسيكى: ـ

انتشرت كثير من انجيوش الأوروبية فى الشرق الأدنى العربى، كأنها الطوفان ووجدت الأعداد الغفيرة من سكان البلاد الأصليين نفسها، فى مواجهة يومية مباشرة مع أوروبيين من مختلف الجنسيات، يتحدثون مختلف اللغات. وقد أثار هذا الاحتكاك إهتمام الشعوب العربية وحرك كوامن خيالها.

ومن هنا ظهر هذا التنوع فى الإنتاج الأدبى فى الدراما. وهذا هو التبدل الذى طرأ على كتاب المسرح، بصفة عامة، فبينما كان الممثلون قبل سنوات الحرب العالمية الأولى هم المسئولون عن معظم ما يقدم فى المسرح العربى، نجد أن هذا الأمر أصبح يقوم به أناس آخرون هم الذين عثروا فى الدراما على «مكتشف» جديد «كوسيط» للتعبير، وإنه لمن خلال هذه التطورات المتميزة، تقدم ذلك الأدب الدرامى العربى بخطو كبير سواء فى الكيف أم فى الكم، وكان جل اهتمام المبرزين من المهتمين بتجسيد هذا الفن الدرامى، على خشبة المسرح، يتركز إلى أبعد الحدود فى زيادة عدد المشتغلات بالتمثيل، كأهم خطوة لتقدمه.

إن النمو المستمر فى عدد الفرق مع تنوع عروضها، يعد واحداً من أقوى الدلالات على أن شغف الجمهور بالمسرح بات سريع النبضات، وهذا إلى حد كبير يعتبر من «أفضال» مديرى الفرق الذين لم يألوا جهدا

ليطوروا ما يقدمونه من عروض، سواء من ناحية المستوى أو من ناحية كثرة عددها، ويبدو أن الاعتبارات المادية، اصبحت تمثل لديهم أهمية أقل مما كانت تمثله في سنى ما قبل الحرب.

ولعل أنبل الجهود التى بذلت لتحسين مستوى المسرح، هى تلك التى قام بها جورج أبيض، كان جورج أبيض أحد الممثلين العرب القلائل الذين يمتلكون الموهبة والشعور بخشبة المسرح، وكان محظوظا بما فيه الكفاية، عندما لحظه عباس الثانى، خديوى مصر القصير الحكم برعايته، وأوفده إلى باريس لدراسة فن الدراما. وفى عام ١٩١٠ عاد جورج أبيض إلى مصر وكون فرقته الخاصة وشرع يقدم مختلف المسرحيات بأسلوب جاد، وكانت المسرحيات الأولى التى قدمتها فرقته وعنيت فيها عناية فائقة باختيار الملابس المناسبة والديكورات هى «أوديب الملك» لسوفوكليس (ترجمة فرح أنطون) وعطيل أو أوتيللو لشكسبير، ولويس الحادى عشر لكاسمير ديلافين. لم يقف جورج أبيض عند هذا، بل اتبع ذلك بترجمات «عثمان جلال» وكوميديات مقتبسة من موليير، وهو اللون الذى أكثر منه بعد ذلك، كما تضمنت العروض الأخرى مسرحيات وأوبريتات عن مختلف الموضوعات.

كانت الجماهير العريضة. وما تزال. تفضل الكوميديات الخفيفة على التراجيديات، وكان على فرقة جورج أبيض أن تقدم غالباً. فصلا من إحدى الكوميديات «المشكوك في قيمتها» قبل عرض «الملك أوديب» مثلا، وذلك لجذب الجماهير إلى هذه المسرحية الرائعة. وهذا النوع من الاضافة كان تقليداً شائعاً مع جمهور جيل انتهى رمضى، كما كانت تفعل فرقة «القرداحى» فى أيامها.

ومع هذا يعود فضل جورج أبيض على المسرح يكمن أساسًا فى أنه أيقظ وعى مرتادى المسرح فى بلاد مختلفة فى الشرق الأدنى، إلى وجود المسرح الكلاسيكى بامكانياته المختلفة، كما يرجع فضله إلى قيامه بتربية زملائه وتلامذته على «استساغة» أصناف جديدة من القيم الفنية. ومن ذلك مثلاً.. الحاجة إلى «ترجمات» دقيقة وأمينة للدراسات الأجنبية.. وإلى الإعداد الجاد الحاذق لكل مسرحية.

وقد خصصت الدوريات الأُسبوعية والشهرية واليومية مساحات تزايدت بالتدريج لعرض مشاكل المسرح سواء ما كان يتعلق منها بالكتابة المسرحية أو بالإخراج أو بالأداء، بل لقد ظهرت فى فترات متفرقة جرائد مختلفة كانت تربط نفسها - بصفة خاصة، أو حتى فى معظمها - بمعالجة الفنون المسرحية، وهذه الجرائد وإن كانت لم تعمر طويلا،إلا أنها رغم ذلك قد أفادت فى خلق الدافع الفنى لدى الصغار والكبار على حد سواء.

وقد افتتن عدد من التلاميذ ذوى المكانة بالمسرح بشكل واضح وبدرجة جعلت وزارة المعارف فى ذلك الوقت - تصدر أمرا فى فبراير ١٨٨٨ تحرم عليهم فيه مزاولة هذه الحرفة غير اللائقة، وتهدد كل من يتحايل لمقاومة هذا الأمر بالطرد من المدرسة.

ولم يكن المتقدمون منهم فى السن، أقل شغفاً بالمسرح، فأقبلوا - رغم ذلك - على تكوين الجماعات وإنشاء النوادى التى كرست نفسها لتشجيع المسرح العربى، ومناقشة مشاكله وترجمة المسرحيات وتقديمها وبدأت

هذه الجماعات والنوادى فى الاسكندرية عام ١٨٩٤ وراح عددها يزداد عاما بعد عام، وخاصة فى الاسكندرية وكانت فى الواقع قصيرى العمر، إلا أنها حققت أغراضها سواء بإثارة الجمهور والحكومة لمساندة المسرح، أم «بنفث» نوع جديد من المسئولية عند الممثلين (وذلك بفضل ما للنقد من أثر عميق عليهم).

وعلى أن نخبة قليلة من أعظم الممثلين المبرزين فى مصر، والذين كونوا فرقا خاصة بهم، يستحقون منا وقفة خاصة.

فاطمة رشدى: -

بعد أن جربت فاطمة رشدى حظها لفترة قصيرة من الزمن مع بعض الفرق المسرحية، كونت فرقة خاصة بها، وكانت فاطمة رشدى تختلف عن جورج أبيض، فهى لم تتلق تدريبا فى المسرح الأجنبى بالخارج ولم تتكلم بغير اللسان العربى قط، ولذلك لعبت «أدوارها» لإرضاء الجماهير أولاً، وكان أداؤها المتميز الذى لم يتأثر بأحد يكسب لها عطف الجماهير، فمثلت مثلا دور «الشحاته».. ورغم ذلك فإنها نجحت فى أداء أدوار مختلفة تماما مثل «كليوباترة» فى مسرحية شوقى «مسرح كليوباترة» و «مارك أنطونى» فى مسرحية مترجمة عن شكسبير «وليجلو» فى مسرحية روستات.

وإيماء إلى ريبرتوار الفرقة، فإن معظم المسرحيات الناجحة، رغم ذلك كانت تلك التى تترجم باللهجة العامية العربية، وتعالج موضوعات ذات اهتمام محلى.

يوسف وهبى: ـ

إن أعمال يوسف وهبى في ذاتها متميزة تماما فى تاريخ المسرح العربى فى مصر وتاريخ البارزين فيه، لقد كان يوسف وهبى الصغير يعتاد أن يعرض على رفاقه فى الدراسة منولوجات مختلفة يقلد فيها شتاتا من الشخصيات، ورحل يوسف وهبى فى الخفاء إلى ايطاليا.. وهناك اتسع له الحظ تمامًا أثناء دراسته للمسرح، وأصبح تلميذا لـ «كيانتونى» وفى ايطاليا أيضاً التقى وهبى بالفتاة التى باتت زوجته فيما بعد وهى مغنية الأوبرا «لويزلون» ولم بعد يوسف وهبى إلى مصر إلا بعد وفاة أبيه، وقد مول يوسف وهبى مستعيناً بالإرث الكبير الذى آل إليه، بعض مشروعاته التى اقترنت بتطور المسرح العربى فى مصر، وكان مشروعه الأول هو فرقة «رمسيس» وقد تأسست عام ١٩٢٣ ولم تلبث أن غدت المفضلة لدى الجمهور، وكان أول عرض لها هو مسرحية «المجنون» التى زعم يوسف وهبى أنه مؤلفها ـ ولكنها فى الحقيقة اقتبسها من فيلم أميركى، واستطاع يوسف وهبى أن يتميز من أول مسرحية بجودة التعبير عن الشخصية السيكوباتية.

ثم قدم بعد ذلك مسرحية (الشياطين السود) ثم تراجع نشاط فرقة يوسف وهبى نتيجة الإفلاس واضطر إلى الاشتراك مع جورج أبيض، ولكنهما لم يتعاونا معا لمدة طويلة، بعدها أنتج يوسف وهبى مجموعة مسرحيات لأفضل كتاب المسرح الأوروبى من أمثال هنرى باتاى وهنرى بيرنشتين وتريستان برنارد.

وبذلك اشترك يوسف وهبى مع جورج أبيض فى خلق مسرح كلاسيكى في مصر، وكان أعظم ما حققته الفرقة، مسرحية غادة الكاميليا، وبعض المسرحيات التى ثبتها مؤلفون مصريون من أمثال أنطون يزبك مثل مسرحية (الضحية) وقد اتخذت هذه المسرحيات أسلوبا أعجب به المتفرجون وأصبح غير مسرح يوسف وهبى مثل مسرحيات (أسرار القصور) و(أيام الحرب) ثم أنشأ يوسف وهبى عام ١٩٣٣ مسرحه الجديد الذى طار يحمل اسم (الفرقة القومية) تحت رعاية الحكومة، وخلال رئاسة يوسف وهبى للفرقة المصرية أو القومية، قدم العديد من مسرحيات الميلودراما، وقدم خلال رئاسته لهذه الفرقة عدة مسرحيات كان من أهمها تلك التى كانت يقوم بترجمتها الدكتور طه حسين.

وقد استطاع يوسف وهبى أن يقدم دفعة قوية لتطور المسرح المصرى المعاصر، بل وينتج من تلاميذ المسرح من استطاعوا بعد ذلك أن يكونوا روادا، هم أيضاً للمسرح الحديث بشكله المعاصر.

وكانت أهمية مسرح يوسف وهبى أنه نقل (فكرة المسرح) إلى مضمار تقديم المشاكل والقضايا الاجتماعية للجماهير، واستطاع بذلك أن يدخل إلى قلب المتفرج.

وترجع أهمية الدور الذى لعبه يوسف وهبى ليس فقط بالنسبة للمسرح المصرى، بل والمسرح العربى والإفريقى، فقد زار يوسف وهبى معظم البلدان العربية والإفريقية.

وهناك نقطة هامة يجب سردها وهى اهتمام مسرح يوسف وهبى باللغة أو اللهجة العامية التى لاقت استحساناً فى كل البلاد واستطاعت أن تجعل الفن المصرى بلهجته المصرية يدخل إلى قلوب المتفرجين.

وبالطبع فإن الاهتمام بتقديم المسرحية فى اللهجة العامية المصرية كان من شأنه أن يجعل لغة المسرح هى اللغة العامية وهى الأقرب إلى التذوق العام للجماهير، وقد زاد هذا من التصاق الجماهير بفن الفرجة المسرحية، واتسعت تأثيراته لتشمل كافة الطبقات، وأعتقد أن نمو الحركة الوطنية جاء نتيجة هذه الفرجة المسرحية التى كانت المدرسة الأولى لجماهير عريضة فى مصر والعالم العربى.

المسرح الخفيف (الفودفيل)

المسرح الخفيف أو المسرح الشعبى إن أردنا دقة هو ذلك المسرح الذى يمتاز بأنه خليط من مسرح (الفارس) والعروض الاستعراضية الأجنبية المتمثلة فى عروض الفرق الأجنبية بما فيها من رقص وغناء وموسيقى، مع استعانته ببعض مدلولات المسرح الارتجالى.

ولقد ساهم فى تطور هذا المسرح كل من:-

عزيز عيد:

وهوالذى بدأ العمل فى فرقةاسكندر فرح بعد أن انشق عنها نجمها اللامع سلامة حجازى. ثم اشترك مع يوسف وهبى عام ١٩٢٣ وعمل مخرجا مسرحيا ثم أنشأ مع زوجته فاطمة رشدى فرقة خاصة وتقاسم معها العديد من المسرحيات الموسيقية، وامتاز بأنه يستطيع أن يقدم لوناً

جديداً مختلفاً عن بقية ممثلى عصره وهو مزيج من (الفرانكو آراب) أو مسرح الفودفيل المصرى.

نجيب الريحانى: -

وقد انجذب هذا «الكوميديان» الذى اشتهر باسم «موليير الشرق» إلى المسرح منذ شبابه، ولكنه لم يكن يثق تماماً فى قدراته، وهكذا كان يجد متنفسا لمواهبه (البارزة) أثناء عمله كموظف فى مختلف المشروعات المالية، وذلك بتسلية زملائه الآخرين فى العمل خلسة، فيمثل لهم مختلف المشاهد مستخدما ما قد تصدره أبواب مكتبه وأدراجه من أصوات بين حين وآخر، وبدأ الريحانى حياته الدرامية فى عام ١٩١٤ ولم يلبث بعد ذلك أن التحق بفرقة حجازى وجورج أبيض، وبعد عام واحد نجده قد التحق بفرقة عزيز عيد. ومن المؤكد أن نجيب الريحانى قد تعلم من عزيز عيد الكثير مما يتصل بالكوميديات وفنون نقلها والتعبير عنها.

وفى سنوات الحرب كان الريحانى تواقًا دائمًا إلى خوض تجارب أخرى، فبدأ العمل فى نفس الوقت فى كباريه، ثم عمل كممثل كمالة عدد (كومبارس) فى عديد من المسرحيات الأجنبية، وفى تلك الفرصة الأخيرة التى واتته اشترك فى التمثيل مع ممثلين مبرزين من أمثال: سارة برنارد، وكوكولين، ومونيت سالى.. وعن هؤلاء تمكن الريحانى من دراسة تمثيلهم عن قرب، وفى فترة متأخرة من حياته استطاع الريحانى أن يجد نفسه، أكثر قربا من المسرح الفرنسى، وذلك فى الفترة التى قضاها فى فرنسا، وبدأ الريحانى - فى الواقع - باقتباس

مسرحيات عن موليير. وراسيل بانول. ومع ذلك لم يلبث الريحانى أن خلص إلى مرحلة أساسية من الخلق الذاتى، ومن هنا انبثقت شخصيته الخالدة «كشكش بك» و «الكباريه» الذى التحق به نجيب الريحانى هو مكان كازينو شهرزاد الحالى فى شارع الالفى، وكان يملك الكباريه خواجه رومى، ويقدم فيه استعراضات من راقصات أجنبيات، وكانت تعمل فيه راقصة اسمها «لوسى» اجتذبت الريحانى للعمل معها، وعرض عليه صاحب المحل مبلغ ٢٥ جنيها شهريا ليقدم له روايات من نوع روايات عزيز عيد، مع تحريفها تحريفا يضمن له إقبال جمهور الكباريهات من المصريين والانجليز على السواء. ومن هنا بدأ خلق شخصية كشكش بك.. وفعلاً بدأ الريحانى يقدم روايات فرانكو آراب راقصة، واقتبس شخصية «العمدة» من رواية «القرية الحمراء»، وجعلها شخصية كوميدية وسماه كشكش بك وكشكش.. وهو- فى الأصل- اسم التدليل الذى كانت لوسى تنادى به صديقها نجيب الريحانى. وهكذا ولدت شخصية (كشكش بك) الخالدة فى تاريخ المسرح المصرى، ونجحت هذه الشخصية نجاحاً كبيراً.. وانطلقت سائر الكباريهات تحاول تقديم روايات مشابهة.

(كشكش بك) هو الاسم الذى خمنه الريحانى وأطلقه على شيخ أو عمدة مصرى وهمى من ريف مصر، وهو الشخصية التى سبق أن نقلها هو بنفسه إلى المسرح، وكشكش بك هذا يمر خلال عديد من الحوادث السيئة ويعكس حديثه الموجز- وهو فى لهجة عامية مصرية عربية- «إدراك» رجل بسيط فى «موقفه» من شتى الأمور التى تتصل بالتطور الذى يجرى فى العالم من حوله، وكان كشكش بك يسرد

مغامراته، ثم يقدم بعدها نصيحة مفتوحة لكل فرد، وإن لم يسأله أحد عنها، وفى هذا يترسم الريحانى خطى أستاذه «عزيز عيد» ويستمد مادته من الفودفيل الفرنسى، ومع ذلك فإنه كان يغير المادة بأكملها تقريبا مع (تغليف) جميع الشخصيات باسماء مصرية، وتكييف معظم هذه الشخصيات لتعالج - فى هجو وسخرية - مسائل وأحوال قد يعرفها المتفرج ذاته، بشمول أكثر أو أقل دقة، ومن بين معظم الموضوعات التى شاع استعمالها عنده، نجد «مجريات الحياة اليومية».. و «النكبات» التى ينزلق إليها ضعاف العقول.. والقروى الساذج المخدوع الذى ينزح إلى المدينة وأخذ الصاع بالصاع.. وأحابيل المرأة اللعوب.. وتبديد الأموال العامة أو الأميرية على النساء، ويقوم بذلك شيخ القرية أو عمدتها.. و «المخنثين» أو أشباه الرجال وما شابه ذلك. وجميع هذه العروض كان ينعشها إلى حد كبير ما يتخللها من ألحان، بل إن كثيراً من هذه الألحان كان يبلغ من النجاح ما يجعل الجمهور يظل يطلبه طول السهرة، وعلى هذا الدرب فإن الريحانى كان الخالق الحقيقى «لفن الفودفيل المصرى» برغم معارضة النقاد المحليين الذين - وإن لم يستطيعوا كراهية الريحانى - كانوا يسخرون من تسمية هذا النوع من التسلية فناً. وكان هناك آخرون يقلدون الريحانى، وإن كان من الصعب عليهم أن يصلوا لمستواه، وقد ظلت «شعبية» هذا الأسلوب الفنى الجديد مصانة، حتى يومنا هذا، على الرغم من أن الذين أوجدوه قد ماتوا منذ سنوات عديدة.

وصاحب الريحانى فى هذا العمل الدراماتيكى، اثنان من كتاب المسرح اللامعين اللذان استلهمهما الريحانى، ووجههما للتعبير عن أفكاره.

الأول وهو «أمين صدقي» الذى كتب للريحاني واحدة من أعظم «ضرياته» هي «حمار وحلاوة».. وهي من نوع الفارس وعرضت في موسم استمر لأول مرة أربعة شهور.

والثاني هو رفيقه «بديع خيرى» الذى كان أكثر اتصالاً به، والذى كتب عدداً كبيراً وطيباً من مسرحيات الريحاني، شمل أحسن عروض الفودفيل التي قدمها (مع تنحية عروض كشكش بك المزدوجة) وهي «حسن ومرقص وكوهين» فهذه المسرحية وصلت درجةمن النجاح أدت إلى إعادة تمثيلها أكثر من مرة. ثم ظهرت فيلمًا في السينما فيما بعد، وذلك لأنها كتبت بحذق وعناية ومثلت بدقة، وأحبها كل فرد.

وهذه الكوميديا لم تخل من التوريطات والتضمينات الاجتماعية فهي تقدم باقتدار، صورة هاذرة، هاجية، للمميزات العديدة التي تمثل مختلف الجماعات الدينية والأجناس في مصر. وهذا التهكم النقدى الشائع والذى لم يكن يحمل ضغينة لأحد، جعل الريحاني واحداً من أحسن الممثلين الكوميديين الذين أحبهم الجمهور في عصره، سواء على خشبة المسرح أو على شاشة السينما التي كرس لها الريحاني وقتا كبيراً في سنواته الأخيرة، وكان موت الريحاني باعثًا لحداد على مستوى الأمة فأطلق اسمه في الحال على أحد الشوارع، وأمر الملك السابق فاروق أن يحمل أحد المسارح اسمه وأن تنهض لجنة بجمع مسرحياته وطبعها، وان تضطلع نفس اللجنة بالإشراف على استمرار أعمال فرقة الريحاني، وأن تذيع الإذاعة المصرية إحدى مسرحياته شهرياً. وتمضى ثلاث سنوات ويتقرر بعدها توزيع جائزة قيمتها مائة جنيه

باسم جائزة «الريحانى» وتمنح لواحد من الطلبة الممتازين فى معهد الفنون المسرحية، ثم يخصص يوم سنوى باسم «يوم الريحانى» وفيه يجب أن تعرض إحدى مسرحياته، على مسرح دار الأوبرا، وعلى أية حال فإن فرقة الريحانى لاتزال تقدم عروضها كما أنها ساهمت بدور فعال، فى الحملة المعادية لبريطانيا، والتى تصدى لها المسرح المصرى فيما بين عامى ١٩٥١-١٩٥٢ على أن نشاط فرقة الريحانى، قد تعثر واضطرب بعض الشيء ، على الرغم من ذلك كله، بهذا الموت المبكر الذى دهم مؤسس الفرقة ومديرها، وكان المنافس الرئيسى للريحانى فى هذا المضمار هو:

على الكسار:

يعتبر على الكسار المنافس الرئيسى للريحانى فى نفس المضمار الذى سبقه إليه الآخر، وكانت فرقة على الكسار تعيش هى الأخرى على نفس الجمهور الشعبى. وكانت عروض الكسار تقدم باللغة العربية، فى كازينو «باريس» حيث كانت معظم العروض تقدم على المسرح بالفرنسية، وبجانب أدائه لكثير من أدوار الميلودراما، فإن الكسار خلق شخصية جديدة شغف بها المصريون حبًا لدرجة أن كثيرين منهم تسابقوا إلى الكازينو فقط لمشاهدة عروضه، بينما كان آخرون يحرصون على أن يستمعوا إليه بطريق الراديو، وكانت هذه الشخصية تعرف باسم «البربرى» وهى شخصية نوبية، كان الكسار يقدمها ويستلهمها غالباً فى شكل أو «مود» أو ملمس» فكاهى ويقلد فيها نماذج شتى، وعن طريق هذه النماذج كنا نرى ونسمع مختلف الأجانب وهم يطلون باللسان

العربى وعلى وجه الخصوص طبقة الأتراك الأرستقراط، و «الجريجى» بائع الخضروات، و «معلم المقهى» (صاحبها) والبائع المالطى والسريح والسائح الإنجليزى.. حتى الشيخ الأزهرى والمطران، فإنهما لم يسلما من سخرية البربرى الظريفة.

وأغلب النصوص التى قدمها الكسار كان يعدها «أمين صدقى» الكاتب السابق الذكر والذى يؤلف فى نفس الوقت لفرقة الريحانى. وهناك أيضًا نصوص أخرى ألفها زكريا احمد بماعرف عنه من خصوبة فى الإنتاج وهوالذى يمتلك فى قائمته ما يقرب من ستين مسرحية موسيقية، وهكذا فبينما كان عزيز عيد يحاول أن يخلق المسرح الكوميدى فى مصر، وكان الريحانى هو النسخة الطبيعية المطابقة لعروض الفودفيل وأشكاله، فإن الكسار يمكن النظر إليه على أنه البطل الحقيقى للمسرح الشعبى المحبوب فى مصر، وبينما كانت عروض الريحانى تحمل ملامح ذات طابع موسيقى أقل نسبيا، كما أنها كانت ذات طابع غربى، أينما عرضت، فإن استعرضات الكسار تميزت بحيز موسيقى أكبر، وخاصة فى الغناء على أن موسيقى الكسار لم تكن شرقية أيضاً ولكنها كانت «تكييفا ومختارات» بما يتناسب مع الذوق الموسيقى المصرى، وقد ساهم هذاالعامل فى نجاحها المرموق.

واستمر الكسار فى نشاطه كمقدم للفارس الهازلة والفصل المضحك على مسرحه، ولم يكن للكسار مسرح منتظم خاص به، ولكنه كان جوالاً فى مختلف القرى والمدن، يجذب آذان الجمهور ويهيئها لسماع «لسان» البربرى الظريف. وكان موت الكسار خسارة جسيمة للمسرح الشعبى المصرى.

ملاحظات عامة على تطور انمسرح العربى وفن الفرجة:

يمكن لنا من خلال هذه الدراسة السريعة التى أوردناها أن نستخلص بعض المميزات التى نجملها فى الآتى:

أولاً: حقق المسرح العربى تقدماً خاصاً فى مصر، بينما لم يبلغ فى أى مكان آخر، وعلى أكثر تقدير سوى نفس المستوى الذى كان عليه المسرح المصرى قبل الحرب العالمية الأولى، بعد أن مر بالكثير من نفس مراحل التطور.

ثانياً: اجتاز المسرح العربى ثلاث مرتبات هى: الكلاسيكية، الغنائية (الموسيقية) الفودفيل، والمرتبتان الأخيرتان منها فقط، هما اللتان نالتا تقدير الجمهور الذى كان يحضر عروضهما.

ثالثاً: رفع مديرو الفرق - بسبب المنافسة أساساً - مستوى العروض التى قدموها، وأصبحت الاعتبارات المالية أقل أهمية عما كانت عليه قبل الآن وتحسنت الإدارة المالية للمسرح.

رابعاً: لم يكن الممثلون والممثلات - وإن احتلت الممثلات أخيرا مكاناً راسخاً على خشبة المسرح - يخرجون من صفوف الهواة فقط. وعلى الرغم من أن هؤلاء الهواة لايزالون يجربون حظوظهم، فإن هناك عدداً من المحترفين (ممثلون وممثلات) يتزايد بسرعة وثبات، وقد ارتبط هؤلاء المحترفون بفرقهم عن طريق عقود اتخذت فيما بعد الصيغة الأوروبية فنجد أنهم بعد سنوات من ممارسة العمل ومخابراته، يتقاعدون ويحصلون بعد ذلك على معاش ثابت.

خامسا : استمر الغناء والرقص ينظر إليهما كمواهب هامة، يحظى بها الممثل آنذاك، وإن كان من المنتظر منه فى هذه الأيام أن يجيد الأداء أيضاً، ومن سوء الطالع أن الموسيقى لم تصاحب الأداء، كما أنها لم تستخدم لتهيئة مزاج المتفرجين وفقًا لجو المسرحية، ولاتزال الموسيقى تستخدم غالبًا لإنعاش المسرحية والانتقال بين المشاهد المختلفة ليس غير.

سادسًا : كان على الممثل أن يغنى ويرقص، ويمثل جيدا، ولذلك فإنه لم يستطع أن يكون بارعا فى نفس الوقت وبنفس المستوى، فى الإدارة المسرحية أو فى الإخراج المسرحى، هذا فضلاً عن أن الدراسات التى اتجهت فى أغلبها إلى أوروبا، وفى أقلها إلى الولايات المتحدة، قد أخرجت لنا متخصصين فى مختلف المجالات، ولهذا لم يحدث أن رأينا شخصاً واحداً هو الذى يغطيها جميعاً، وإن كان يمكن رغم ذلك أن يكون له أكثر من دور فى مسرحية مثلاً، على أن المعهد العالى للفنون الدرامية بإشراف زكى طليمات، ساعد على تثقيف الممثلين الذين لم يستطيعوا أن يدرسوا فى الخارج، وقد قدمت مشروعات مختلفة لتطوير هذا المعهد.

سابعاً : أثرت الفرق المسرحية المصرية التى كثرت زياراتها غالباً إلى البلاد العربية المجاورة على المسارح المحلية، ويلفت أنظارنا هنا، أنها طوعت بذلك قيام حلقة أخرى تصل بين مختلف الشعوب الناطقة بالضاد، دون النظر إلى اهتماماتها السياسية والاقتصادية المتباعدة.

ثامنا : تحسن سلوك الجمهور عامة بشكل طيب حتى بين متفرجى المسرح الشعبى، واصبح حسن التلقى والاستمتاع خلال تقديم العروض عادة لها احترامها، حتى ولو لم تكن ترقى إلى مستوى العروض الأوروبية أو الأمريكية، وقد بدأت تربية الجماهير على هذا الاحترام للمسرح، بداية مناسبة من الجذور مع الأطفال فى المدارس، ويعتبر زكى طليمات مسئولا عن هذا لحد ما.

وبعد ثورة ١٩٥٢ فرضت وزارة التربية رقابة أشد على المسرحيات التى تعرض فى المدارس، ومن الطبيعى أن مستوى فرق الهواة المدرسية هذه حتى فى الجامعات ذاتها، كان لايزال هابطا نوعا، إذ أنه لم يكن هناك حتى ذلك الوقت من شىء قداتخذ لرفع مستواها الفنى.

تاسعاً : تقدم النقد المسرحى (الدرامى) إلى حد ما فى النوع، وأكثر من ذلك فى الكم، وخصصت الجرائد والمجلات السيارة بانتظام مساحة منها لعرض الآراء الجادة عن المسرح العربى، واشتعلت الحماس باسهاب لمناقشة مشاكله.

انتشرت الكتابة للمسرح وعرفت طريقها من الممثلين والهواة ومديرى الفرق إلى الشعراء والكتاب ولفيف آخر من الأدباء، وتندر فى أيامنا هذه المسرحيات «المقتبسة» بينما يزيد الطلب على المترجمات الأخرى «المتأنتكة» أو «التحذلقة» كما نما إلى جانب ذلك أيضًا عدد المسرحيات الأصلية أوالمؤلفة وتنوع لونها.

المسرح والقضية الاجتماعية وفن الفرجة

من خلال استقراء الواقع المسرحى، قيل ولايزال يقال، إن المسرح يعتبر أبوالفنون.

ولأن الفن هو من الظواهر الاجتماعية التى لا تنفصل عن منبعها ومصدرها الطبيعى أى المجتمع، متأثرة به ومؤثرة فيه، فإنه باعتبار أن المسرح أب لهذه الظواهر الاجتماعية يصبح المجتمع بحكم قيادته وأبوته لكل الفنون المعبرة عنه مسرحاً، وعليه يمكن القول دون خوف من علماء الاجتماع، بأن دراسة أى مجتمع تتضح من خلال دراسة مسرح هذا المجتمع، وعلى ذلك تصبح القضية أو القضايا المثارة حول المسرح المصرى هى نفسها التى تثار حول المجتمع نفسه.

وإذا أريد التعرض للقضاياالاجتماعية التى أثارها المسرح، وجب التعرض للقضية الأساسية للمسرح باعتبارها القضية الاجتماعية الأولى التى تترتب عليها بقية القضايا التى يتبناها كوظيفة اجتماعية وترتبط بحتمية وجوده، ولهذه القضية عدة ظواهر هى:-

الظاهرة الأولى:-

تغلب تيارالقطاع الخاص على تيار القطاع العام بحيث صار التيار المتدفق والأعم وأصبحت العملية المسرحية بما تضمه من فنون عديدة، فى صورة من يملك هذه الصناعة، أى من يملك المال، وبالتالى أصبح المسرح والعملية المسرحية فى شكلها الأعم فى صورة رأس المال وتحت سيطرته المطلقة،أى أن صاحب رأس المال وهو فى نفس الوقت صاحب مسرح القطاع الخاص، أصبح يملك الحكم على الأفكار التى

تقدم له والتى يغامر بأمواله فى تقديمها على المسرح والإنفاق عليها، وهنا يكمن خطر تحكم رأس المال فى إصـدار الأحكام الأدبيـة على الأفكار الإنسانية، وبالتالى فى القضايا الاجتماعية التى يطرحها من خلال عروضه المسرحية على الجماهير، بل ويمكنه كذلك حجب قضايا أخرى، ربما كانت أكثر أهمية مما وافق على طرحه من قضايا، الأمر الذى يجعل العملية المسرحية تسقط فى مجال الصناعة ويجعلها تخضع لعوامل السوق من حيث العرض والطلب، والمنافسة الصناعية والتجارية الحرة، كما تخضع مثلها بقية الصناعات المرتبطة بها والمترتبة عليها لصناعة الأفكار المقنعة والإعلام وصناعة الأبطال والنماذج البشرية أو القوالب السلوكية لنفس العوامل.

والأمر الذى لا يجعل هذه النظرية جافة يكمن فى الطرف الآخر من الصناعة وهو المستهلك أى المتفرج ذاته وهو المستهدف أساسًا والمصدر الطبيعى والوحيد لأرباحها، فرأس المال لا يستطيع وحده مع استخدام كافة أساليب الترويج، أن يقدم عرضًا مسرحيًا ناجحًا على حساب أفكار رؤيته، بينما يستطيع المستهلك الذى يملك حق الدفع أن يحد ولو بدرجة ما، من مسرح القطاع الخاص، وفقًا للقاعدة الاقتصادية ،الزبون دائما على حق، ومن خلال هذا الحق يمكنه إجبار صاحب رأس المال على مراعاة خاطره كمتفرج، ذلك الخاطر الذى زاد من سوء التصنيع المسرحى واستغل أسوأ استغلال فى افساد السينما المصرية وجعلها تفشل فى تقديم من لا يستحى منه فى المهرجانات والمؤتمرات الدولية، وقد دنا هذا الداء بشدة من المسرح ويخشى أن يؤدى به، كما

سبق وأودى بالسينما إلى برك الجنس ومستنقعات «الهمبكه» إن لم يتدارك الأمر بسرعة.

الظاهرة الثانية: -

ويقصد بها القضية الفكرية والاجتماعية التى يقدمها المسرح المصنوع، فقد سبق أملنا فى الخير الذى يمكن للمستهلك (المتفرج) أن يحققه باعتباره طرفا فى التعاقد التجارى الذى يعقده معه صاحب مسرح القطاع الخاص، إلا أن هذا الأمر يتبدد مع تطور عمليات الإعلام وتعقدها ووقوع المستهلك تحت رحمة أساليبها التى يملكها بحكم رأس ماله، مسرح القطاع الخاص، وبالتالى مديره وصاحبه الذى يختار الأفكار التى يضمن لها الرواج والربح.

وترجع أهمية دراسة هذا الموضوع إلى عدم توقفه على كونه عملية استثمارية مشروعة يكفل لها القانون العام كل الحريات، بل على أنها عملية تربوية تهم الناس جميعا، يصنع الكبار والشباب والصغار من خلالها أفكارهم، وهو ما يحيل صاحب المسرح من تاجر إلى صاحب جامعة يتخرج فيها من يحملون أفكاره ويؤمنون بها ويرتدون ويقلدون بعض ما سمعوا ورأوا فى مسرحياته والأدب المسرحى لم ينشأ أصلاً إلا نتيجة الرغبة فى التعليم والوصول إلى حكمة وحقيقة الوجود.

الظاهرة الثالثة: -

وتتعلق بالأفكار المضمونة التى سبق تجربتها بصورة ما، فصاحب رأس المال (أى صاحب مسرح القطاع الخاص) يلجأ إلى اختيار

الأضمن والمتوقع نجاحه لجبن رأس المال واحجامه عن المغامرة فى سوق أفكار لم يجربها من قبل ولجوئه إلى الأفكار (فى شكل مسرحيات) المعدة أو المقتبسة أو الممصرة، وكلها أسماء لعملية واحدة تنحصر فى عرض المسرحيات الأجنبية الناجحة المترجمة إلى العربية التى لا يحتاج استبدال أسماء أبطالها بأخرى عربية إلى إعداد أو عبقرية فى التأليف، كما يعد تكرار عرضها لمدد طويلة تصل إلى عدة سنوات من قبيل القتل العمد لعمليات الإبداع الفكرى فى المسرح، فضلاً عن كونها عملية إفتراض لأفكار صنعت لمجتمعات أخرى أجرى عليها بعض التمصير حتى يفهمها المستهلك المصرى رغم أنها لا تنبع من ولاتعبر عن احتياجاته الاجتماعية والنفسية ولا تلائم المكان الذى تعرض فى.

الظاهرة الرابعة : ـ

وتتمثل فى سريان أفكار اجتماعية ليس لها قيمة حقيقية فى الواقع سواء عند عرضها فى مجتمعها الأول أو بعد اقتراضها لعرضها على المسرح المصرى، والقيمة الاجتماعية التى تحملها هذه الأفكار الاجتماعية، فضلا عن كونها منقولة من مجتمعات تختلف مع المجتمع المصرى فى تقدير القيمة الاجتماعية، فلا ترتفع إلى مستوى الفن المسرحى الذى هو القيادة الأولى لسلسلة طويلة من الفنون التى تقود بدورها الحركة السلوكية فى المجتمع عاملة على تطوير قيم الخير والجمال والحب، طاردة للشر والبذاءة والجهل منه.

الظاهرة الخامسة والأخيرة: -

وتعلى سريان حركة سلوكية داخل المسرح نفسه وتؤدى بالفنان ذاته إلى البلبلة الفكرية وعدم بلوغه مرحلة اليقين الفنى الذى يمكن أن يستشعره بداخله وعن طريقه يصل إلى القيمة الأصلية التى يقدمها على المسرح، فهو يصدع باعتباره المؤدى الأول فى العملية المسرحية فناً لا يرضى عنه، ويؤدى بالفنان إلى الوقوع فى مأساة، كما حدث فى بعض المسارح التى وصفت بالإسفاف الذى تمخض كنتيجة طبيعية وحتمية عن سيطرة شهوة جمع المال على نفس الفنان.

القطاع الخاص - هو الذى يملك الحكم على الأفكار التى تقدم له والتى يغامر بأمواله لتقديمها على المسرح والإنفاق عليها، وهنا مكمن الخطر الأول أن يتحكم رأس المال فى إصدار الأحكام الأدبية على الأفكار الإنسانية، وبذلك يتحكم فى القضايا الاجتماعية التى يمكن طرحها - خلال عروضه المسرحية - على الجماهير، ويمكنه أيضاً أن يحجب قضايا أخرى، ربما تكون أكثر أهمية من القضايا التى وافق على طرحها، وبالتالى تسقط العملية المسرحية فى مجال الصناعةأى تتحول إلى إحدى الصناعات التى تسير وفق العرض والطلب والمنافسة الصناعية والتجارية الحرة، وأيضاً الصناعات المترتبة عليها مثل صناعة (الأفكار المقنعة) و (صناعة الإعلام) و (صناعة الأبطال والنماذج البشرية أو القوالب السلوكية) إلى آخر هذه الصناعات التى تترتب على الصناعة الأم. وهى صناعة المسرح.

ومع هذا يظل هناك (أمل) يجعلنا لا ننظر إلى هذا الأمر بهذه النظرة (الجافة).. وهى (الطرف الآخر) من صناعة المسرح - الطرف المشترى لها أو الزبون أى (المستهلك لانتاجها) وهو المستهدف من قبل أصحابها، والمصدر الطبيعى والوحيد لأرباحها، لأن رأس المال وحده لا يستطيع مع استخدام كافة أساليب (الترويج) أن يضع عرضاً مسرحياً ناجحًا على حساب (أفكار رؤيته).. ولهذا فإن المتفرج الذى يملك أن يدفع يستطيع أن (يحد) ولو بدرجة ما من مسرح القطاع الخاص، وذلك وفقا للقاعدة الاقتصادية الهامة (الزبون على حق دائما)، وهذا الحق يجعله طرفا فى (العملية المسرحية)، ويجبر صاحب (رأس المال) على أن يضع فى حسبانه مراعاة (خاطر الزبون) أى المتفرج.

وهذا (الخاطر) الذى نبع من القاعدة الذهبية للتاجر الشاطر (الزبون على حق) تحول هو الآخر إلى (مصيبة) أخرى زادت من سوء (التصنيع المسرحى). لأنها تستغل «أسوأ استغلال» وقد سبق وأن أفسدت السينما المصرية وانطلقت ألسن أصحاب الأفلام تقول (الناس عايزة كده) إيه هؤلاء؟ لا أحد يدرى أين هذا المكتب الفنى الذى أخرج هذه الاحصائية الدقيقة والتى أحصت (الناس) وسجلت رأيهم إلى درجة خروجها بهذه الحقيقة العلمية! الباهرة (الناس عايزه كده)، فإذا كانت (الناس) عاوزه (الكده) فلماذا يسقط هذا (الكده)!! ولماذا تفشل السينماالعربية فى أن تقدم فناً نستحى منه فى المؤتمرات وعروض المهرجانات!

وهذا الداء الذى استشرى فى السينما اقترب اقترابا رهيباً من المسرح المصرى، كما ذهب بالسينما إلى (برك الجنس) و (مستنقعات

الهمبكة)، سوف يرمى بالمسرح إلى (وحل الشوارع الطافحة دائما بمياه المجارى).

وهذا يجرنا إلى الظاهرة الثالثة للقضية الأولى، وهى القضايا الفكرية والاجتماعية التى يقدمها هذا المسرح (المصنوع)، لقد وضعنا بذرة أمل فى الخير عندماقلنا أن المتفرج يعتبر طرفًا فى التعاقد التجارى الذى يقيه صاحب القطاع الخاص، ولكن هذا الأمر لا يعدو أن يكون مجرد أمل - لأن تطور عمليات الإعلام وتعقدها جعلت المتفرج يقع تحت رحمة أساليبها التى يملكها بحكم رأس ماله - مسرح القطاع الخاص، ولتعود عجلة القيادة مرة أخرى إلى (المدير الفعلى) للحركة المسرحية وهو صاحب المال المستثمر فى صناعة المسرح، وهو بالتالى الذى يختار الأفكار التى يقدمها خلال عروضه المسرحية، ويستطيع فى نفس الوقت أن يضمن لها الرواج الهائل، وبهذه الطريقة يضمن ربحه، وترجع أهمية دراسة هذا الأمر، لأنه لا يتوقف على مجرد عملية استثمارية مشروعة يكفل لها القانون العام كل الحريات، بل تتعداها وتصبح عملية تربوية تهم كل الناس لأن من خلالها يضع الشباب والأطفال، بل والكبار أيضا أفكارهم، هنا صاحب المسرح يتحول من تاجر إلى صاحب جامعة، يتخرج من جامعته تلاميذ يحطون أفكاره ويؤمنون بها، وتردد عبارات من مسرحيات معينة، وتقليل حركات فى مسرحيات معينة يقوم بها الكبار والصغار فى حياتهم العامة دليل لصحة هذا الرأى، بل لماذا نبتعد بهذا الشكل، أليس الأدب المسرحى جاء نتيجة الرغبة فى التعلم والوصول إلى حكمة وحقيقة الوجود!

الظاهرة الثانية للقضية الاجتماعية، هى الأفكار المضمونة أو التى سبق تجربتها بشكل ما، وهى أيضًا تابعة للظاهرة الأولى، حيث أن صاحب رأس المال (صاحب مسرح القطاع الخاص) هو الذى يختار، فإنه يلجأ إلى اختيار الأضمن أو المتوقع نجاحه، فرأس المال جبان بطبعه وفقًا لقول علماء الاقتصاد، وهذا (الجبن) يحتم عليه عدم المغامرة بنفسه فى سبيل أفكار لم يسبق تجربتها، ولهذا يلجأ القطاع الخاص إلى الأفكار المسرحية المعدة، أو المقتبسة أو الممصرة وكلها مسميات (لعملية) واحدة وهى عرض المسرحيات الأجنبية الناجحة مترجمةإلى العربية، ولا نستطيع أن نسمى تغيير الاسم من (جون) إلى (جوده) إعدادا ونصفها بأنها عملية مسرحية تحتاج إلى مؤلف عبقرى، وبالطبع فإن هذه العملية بتكرارها على مدى سنوات خلقت نوعًا من القتل العمد مع سبق الإصرار والترصد لعمليات الإبداع الفكرى فى المسرح وجعلت حركة التأليف المسرحى تختفى، وعندما نسأل يقولون: لا يوجد مؤلف مصرى، وهذه حقيقة، لأنه سبق وأن قتل قتلاً عمداً بغير رحمة، وانتشار (المسرحيات المعدة)، هو بالضرورة عملية اقتراض افكار صنعت لمجتمعات أخرى أجرى عليها بعض أعمال التمصير لكى (يفهمها) المتفرج المشترى، وهذه الأفكار (السلف) بالضرورة ليست افكاراً من بنات المجتمع المصرى، ولم تنبع منه ومن حاجياته الاجتماعية والنفسية، وكل ما يحدث لها من محاولات لكى نتوهم أنها (مصرية الصناعة) محاولات فاشلة، ربما نضحك، ربما يتدفق المتفرجون على العرض المسرحى لكى يضحكوا لكن تظل هذه

الأفكار المعروضة مسرحيًا مجرد (عرض كوميدى) لا يعبر عن المكان الذى يعرض فيه.

الظاهرة الثالثة، للقضية الاجتماعية، مترتبة أيضًا على ما سبق، وهى سريان أفكار اجتماعية لا تمثل قيمة حقيقية فى الواقع، سواء عندما عرضت فى مجتمعها الأول قبل افتراضها، أو عندما اقترضناها لنقدمها فى مسرحنا، وإن القيمة الاجتماعية التى تحملها هذه الأفكار الاجتماعية، علاوة على أنها منقولة من مجتمعات تختلف معها بالضرورة فى تقييم القيمة الاجتماعية، هى قيم لا ترتفع إلى مستوى الفن المسرحى الذى هو القيادة الأولى لسلسلة طويلة من الفنون والتى تقود بدورها الحركة السلوكية فى المجتمع، عاملة على تطوير قيم الخير والجمال والحب طاردة الشر والبذاءة والجهل.

وهنا تأتى الظاهرة الرابعة والأخيرة، وهى سريان (حركة سلوكية) داخل المسرح نفسه - تحدث تلقائيًا - وهى عدم احترام ما يقدم، بل تصل بالفنان نفسه إلى (البلبلة الفكرية)، إلى عدم الوصول إلى اليقين الفنى الذى يمكن أن يستشعره بداخله، وأن يصل عن طريقه إلى القيمة الأصيلة التى يقدمها على مسرحه، إنه يصنع وهو المؤدى الأول فى العملية المسرحية، فنًا لا يرضى عنه، ومأساة فنان مثل عبد المنعم مدبولى تمثل قصة هنا (اللعبة الخطرة)، فعندما هاجمه النقاد وقالوا إنه يقدم لونًا من مسرح الإسفاف، تحمل وصبر وتعلل بأسباب كثيرة، ثم ظهر بفرقة خاصة به تحمل إسمه، وقال إنه الآن صاحب الرأى الأول الأخير، وإنه الآن يملك - بصفته صاحب فرقة - أن يقدم اللون

المسرحى الذى يرضى ذوقه وحسه الفنى، وإنه تحرر من ضغوط أصحاب الفرق، وتمطى وفرك يديه ثم صاح فى حماس صيحة طرازان فى الغابة البكر، وقدم مسرحية (راجل مافيش منه)، وابتسمنا وتألمنا، وتوسلنا إليه، ما هذا يارجل، إنها أولاً مقتبسة عن مسرحية (اميريكية هايفه جدا)، ثم إنها لا تقول شيئاً، بل بدلا من تأكيد قيمة الخير قدمت لنا رجلاً بقرنين لا حيلة له إلا أن يسمح للرؤساء باستغلال شقة عمته فى أغراض قذرة وأنت عبيط ملحوس، هل هذا هو ما سعيت من أجله وثرت ثورتك العارمة على فن القطاع الخاص،قال فعلاً هذا خطأ (وأنا هنا لا أتجنى عليه ولا أنقل حوارا من خيال)، بل هى ملخص مناقشات أجريتها معه فعلاً، قال: انتظروا تحفتى القادمه، وانتظرنا، ثم شاهدنا مسرحيته الثانية (ياماالك قلبى) وشعرنا بالحزن أكثر، وغضب ثم جرى غاضبا ثم نام غاضبا ثم أغلق المسرح فى غضب، ثم أعاد العرض فى غضب أشد.. لماذا يامنعم؟ لأن المسرحية وحشة.. كيف نفهم الأمر - لماذا قدمتها وأنت تعرف أنها لا تقول شيئاً!! لأنك فى النهايةلا تملك (النقود) لا يكفى أن يضعوا اسمك فوق الجدران، ولا أن يضعوا المال بين يديك، ولكن الأمر إذا كنت جادا أن تتخلص من سطوة الذهب على نفسك.

يجعلنا هذا كله نصل إلى مجموعة توصيات نود أن نضعها تحت يد من يهمه أمر المسرح المصرى ويسعى إلى تطويره.

أولا: لسنا ضد مسرح القطاع الخاص، لأنه من الملاحظ خلال نشأة وتطور المسرح المصرى، أى منذ عام ١٨٤٨ وحتى عامنا هذا

(١٩٨١) قام المسرح المصرى، وبالتالى المسرح العربى على أكتاف (أفراد) قلائل كانوا هم كل شيء، انفقوا أموالهم وضحوا بكل ما لديهم من أجل هذا الفن، ولولا مجموعة من أفراد هذا الشعب بذلوا كل ما لديهم حبًا واخلاصًا، لما وجد هذا الفن، ولهذا فإن وجود وتواجد هذه الفرق المختلفة التى يشرف عليها أفراد يجب أن العمل على تشجيعها حتى لا تنحاز إلى العملية التجارية البحته، وأعتقد أن العملية المسرحية أصبحت بما تحتويه من تحويل كبير لم تعد مجرد مغامرة فنان وارث أوهاوى يبحث عن نفسه، بل أصبحت عملية تجارية اقتصادية لها جدوى استثمارية يجب أن تعود للمستثمرين.. ولهذا نقترح:

١ ـ تخصيص جائزة كبرى فى (١٠ آلاف جنيه) ترصد لأفضل العروض المسرحية التى تقدمها فرق القطاع الخاص، وهذا بالطبع يعوض الخسارة المالية ـ إذا كانت واردة عندما تقدم الفرق لوناً راقياً من ألوان الفنون المسرحية ـ مع العلم بأن الدراسات اثبتت، دون الدخول فى المناقشات السياسية أن المسرح ينمو ويتطور مع نظام رأس المال الحر ـ ولكن البلاد النامية يجب أن تقدم الدولة العون المادى لفرق المسرح.

٢ ـ المشكلة الكبرى التى تواجه المسرح المصرى حاليا هى وجود قاعات العرض المسرحى، حيث لا يوجد فى مدينة القاهرة إلا عدد ٦ مسارح فقط سعتهم الإجمالية تصل إلى حوالى ٥٦٠٠ متفرج فى الليلة الواحدة، بينما يصل تعداد المدينة حوالى عشرة ملايين نسمة، ولهذا

اصبحت مشكلة وجود أماكن عرض، سواء فى القاهرة أو الأقاليم، مشكلة تمثل عقبة أمام تطور المسرح المصرى فى الأعوام القادمة.

٣ ـ رغم وجود جوائز شبه سنوية فى القصة والرواية والبحث العلمى، إلا أن جوائز التأليف المسرحى تكاد تكون منعدمة، والأجدر زيادة الاهتمام بوجود مسابقات فى التأليف المسرحى والنقد المسرحى وكل فنون المسرح بصفة دورية وثابتة.

وفى النهاية إن تطور المسرح المصرى، لازم لحركة تطور المجتمع، ومن خلال ما نراه نشعر أن المسرح المصرى أمامه المجال الأوسع لمزيد من التطور والرقى.

إننا بسبيل الاستفادة من فرجة الفرجة فى مجال المسرح، وأيضاً حتى تتم الظاهرة وتعمم، فإنه ينبغى الأخذ بما إنتهت إليه الدراسة إلى تأكيد النقاط التالية:ـ

أولاً: فى مجال الفرق المسرحية:ـ

من الملاحظ أن المسرح المصرى قام فى المدة من ١٩٤٩ حتى ١٩٥٢ وما بعدها حتى الآن على أكتاف أفراد قلائل كانوا هم صانعوا عروضه وضحوا من أجله بكل ما لديهم من أموال، حبًا وإخلاصًا لهذا الفن، ولهذا يوصى بالآتى:ـ

ـ أن تشجع الدولة استثمار رؤوس الأموال فى هذا المجال على أساس أن الفن المسرحى ينمو ويتطور فى جو ديمقراطى فى ظله تستقر الأحوال الاجتماعية وتزدهر الحضارة، ومصر تعيش هذه الفترة.

- وتشجيع فرق القطاع الخاص إلى جانب فرق القطاع العام مع دعمها حتى يمكنها أن تقدم فناً جيداً سيما وأن العملية المسرحية أصبحت الآن محتاجه إلى تمويل أكبر من ذى قبل.

- وأن تخصص الدولة سنوياً جائزة انتاج كبيرة (نحو ١٠ آلاف جنيه) تمنح للفرقة، قطاع عام أم خاص، التى تقدم فناً راقيًا يساعد على تطوير ونمو الفن المسرحى، وإذكاء روح التطور الحضارى فى المجتمع المصرى وسوف تساعد هذه الجائزة الضخمة على التنافس الشديد والتفانى فى بلوغ الأفضل والأرقى، وإلى تعويض خسائر الفرقة (وخاصة فرق القطاع الخاص) - إن وجدت - دون التذرع بحجة الكسب المضمون.

ثانيا: بالنسبة للمؤلف المسرحى وحق الأداء العلنى:

تقوم العملية المسرحية أساسا على أكتاف شخص واحد هو مؤلف وصاحب النص، ووجود المؤلف الجيد يوازى وجود حركة مسرحية ناهضة لا يمكن قيامها على مجرد الترجمات والاقتباس والتمصير، بل على المؤلف ذاته وهو الذى لم يلتفت إليه ولا إلى حقوقه، بل على العكس كان أجره يعتبر أقل أجور العاملين فى المسرح يفوقه كثيرا أجر عامل الستارة والملقن، كما لم تصل نسبة أجره إلى إجمالى الايرادات أكثر من ١ : ٣ بل أنه يهبط إلى نسبة ١ : ١٠٠٠ فى حالة بيع العمل المسرحى. وقد أدى ذلك إلى هروب مؤلفى المسرح وهم أثمن جوهرة ينبغى الحفاظ عليها ولهذا توصى الشعبة:

- بأن تقوم الجهات المعنية بإعادة دراسة موضوع حق الأداء العلنى بحيث تعيد للمؤلف المسرحى بعض حقه وحينئذ تكون هذه الجهات قد خطت أول خطوة إيجابية نحو تطوير المسرح ونموه.

- وأن تصدر هذه الجهات التشريعات التى تحدد أجر المؤلف ونسبة معينة من العائدات.

ثالثا: فى مجال دور العرض المسرحى:

يعتبر نقص دور العرض المسرحى أول معوقات نمو المسرح المصرى وتطوره، بل من الملاحظ أن عددها يتناقص مع الزيادة السكانية وتطور التذوق الفنى بفعل النمو الحضارى للشعب المصرى. ولقد بلغ عدد المسارح التابعة للدولة (قطاع عام) سته تستوعب ٣٤٠٠ متفرج/ ليله يضاف إليها ١٥٠٠ مقعد هى كل سعة مسارح القطاع الاستعراضى.

وأن عدد مسارح القطاع الخاص خمسة مسارح فقط تستوعب فى مجموعها ٢٥٠٠ مقعد/ ليله، ونظراً للزيادة السكانية المتتابعة، فإن هذا العدد يعتبر ضئيلاً للغاية ولا يسمح لها بالاستمرار خاصة وأن نصف عدد هذه المسارح لا يعمل صيفاً، كما يعمل النصف شتاءً، ولهذا يتطلب الأمر التركيز على إنشاء دور عرض مسرحى جديدة، وهذا يتطلب التوصية بما يلى:

- الاهتمام بوجود مسارح بالمؤسسات التعليمية كالجامعات والمعاهد والمدارس.

- تشجيع هيئات التعمير والاستثمار على إنشاء مسارح تلحق بالمبانى الحديثة التى تقيمها عن طريق تخفيض الضرائب ومنح التسهيلات التموينية.

- إنشاء مسارح بالمجتمعات السكانية الجديدة وخاصة القريب منها من القاهرة.

- اهتمام الثقافة الجماهيرية بإنشاء مسارح صغيرة فى القرى والمدن، وأن تهتم بحركة نقل وتبادل فرق العاصمة، بحيث تجوب فى الأقاليم.

- الاهتمام بتقديم مسرحيات من المسرح القديم حتى يتسنى للجيل الحالى معرفة المسرح العربى القديم وتراثه وحتى يمكن الارتفاع بمستوى المسرح.

- توجيه الأبحاث الجامعية إلى دراسة الأدب المسرحى القديم وتاريخ المسرح والفن المسرحى فى جميع عصوره حتى تتصل حلقات دراسة المسرح.

- الاهتمام بإعادة تقديم المسرحيات المترجمة التى سبق للمسرح تقديمها.

- الاهتمام بالمسرح الشعرى وتخصيص فترة زمنية لتقديم أعمال كبار كتاب المسرح الشعرى من أمثال أحمد شوقى وعزيز أباظة وأحمد زكى أبو شادى.

إن التطور الاجتماعى الواضح والإحساس بزيادة الرخاء والجو الديمقراطى السائد يعتبر أفضل الأجواء التى ينمو فيها المسرح وهى فرصة لكى يثبت أنه أبو الفنون جميعا، وعلى كافة الجهات المعنية أن تساعده على ذلك، فلا يصل عام ٢٠٠٠ إلا وتكون هناك حقًا نهضة مسرحية تساير النهضة المصرية وتواكب الزيادة السكانية.

إن الفرجة ليست لهواً ولعبًا فقط، إنما هى الوسيلة المؤكدة للتعلم والتعليم، وإلى التأمل والتثقيف، لهذا يجب أن نؤكد ونحن ننهى هذا الفصل من الكتاب، على أن هناك علاقة إيجابية بين المتفرج من ناحية، والمسرح من ناحية أخرى، لهذا سوف نخصص الفصل التالى للدخول فى عالم المتفرج الذكى وكيف يرى عملاً مسرحيًا، ويستفيد من الفرجة عليه.

- ما هو الفن

يقول فرويد فى كتابة (الطوطم والتابو)

«الفن هو المجال الوحيد الذى تصان فيه كل قوة الأفكار إلى يومنا هذا. ففى الفن فقط يحدث للإنسان، المعذب برغباته، ان يحقق شيئًا شبيها بالإشباع، وبفضل الوهم الفنى، تولد هذه الرغبة الآثارالانفعالية نفسها، كان الأمر يتعلق بشىء من الواقع، لقد صدق من تحدث عن سحر الفن وقارن الفنان بالساحر».

(س. فرويد - الطوطم والتابو)

الفصل الثالث

سيكولوجية الفرجة

كيف تشاهد عملا مسرحيا

دور المتفرج : ـ

منذ عدة سنوات دعيت لإلقاء عدة محاضرات نظمها قطاع الطلائع بالمجلس الأعلى للشباب والرياضة، وكانت المحاضرات حول موضوع صعب للغاية وهو كيف تشاهد عملاً مسرحياً، وجمهور المحاضرات من الفتيان والفتيات ويتراوح أعمارهم ما بين ١٢ سنة و١٨ سنة، وهي مرحلة سنية ذات أبعاد نفسية وإجتماعية وبيولوجية هامة، كنت قد ذكرتها في كتابي حول خصائص كل مرحلة سنية والذي يعمل على أساسه المشرفون في مراكز الشباب على وجه الخصوص، ولإدراكي لأهمية ما يجب قوله، ولإحساسي بمدى تأثير ذلك على (الطلائع) فقد، قمت أولاً بدراسة حول المستوى التعليمي الذي تراوح من نهاية المرحلة الابتدائية إلى المرحلة الثانوية وقد اتضح أن النسبة الكبرى

(٧٥٪) من العينة التى أجريتها على طلائع القاهرة والذى كان يقام فى مركز الشباب بعابدين، الأغلبية فى التعليم الإعدادى، مستوى اللغة العربية يصل إلى درجة عالية من الفهم والكتابة (٦٥٪) و (١٠٪) أقتربوا من الموهبة الأدبية ويستخدمون تعبيرات أدبية فى الكتابة والتعبير بها، و (٢٥٪) مستوى اللغة عندهم فقير للغاية، سواء فى الكتابة والقراءة، ومن حيث نوعية الجنس، كان عدد الذكور ٦٥٪ وعدد الإناث ٣٥٪، ومن حيث الفئات الاجتماعية ومستوى الأسر كان ٦٥٪ من أسر فقيرة، عائلها من العمال والحرفيين البسطاء أوفقدوا الأب، و ١٠٪ من أسر مثيرة حافظت على توازنها الثقافى وبقية المجموعة من فئات أخرى غلب طابع الطبقة المتوسطة، وأجريت هذه الدراسة عام ١٩٨٤ تحت إشراف الأخصائى الاجتماعى عزت عبد البارى وقد كان هو المكلف بإدارة طلائع القاهرة، نحن إذن أمام مجموعة من الفتيان والفتيات من مختلف المستويات فى كل شيء، فى البداية كان السؤال المطروح هل ذهبت إلى عرض مسرحى، هل تفرجت على المسرح، وكانت إجابة غير مشجعة، ١٠٪ فقط هم الذين ذهبوا مرة أو مرتين للفرجة على المسرح الكبير، يقصدون المسارح العامة، أما الباقى فلا صلة لهم بالمسرح إلا عن طريق حفلات المدرسة أحياناً، وحفلات مراكز الشباب حيث شاهدوا بعض (المسرحيات) التى يقلد فيها هواة التمثيل، أدوار أبطال تلك المسرحيات، وكانت الإجابة عن نوع هذه المسرحيات (٧٥٪) هى مسرحيات مضحكة ومسلية، ١٠٪ فقط ذكروا اسم مؤلف المسرحية الأصلى، ٢٥٪ قالوا إنها مسرحيات واقعية أحداثها تحدث أمامهم فى الحياة (٥٪) فقط ذكروا اسم المؤلف على التقريب.

السؤال الأكثر أهمية، حول شكل المسرح، وكانت إجابة مشجعة لأنهم جميعا وصفوا المسرح الكلاسيكى ذو البعد الواحد، والرؤية المقابلة للجمهور.

وكانت هذه أول بادرة على إمكانية تواصل أفكار المحاضر وعقول ونفوس الطلائع، ودارت المناقشات الأولى حول سؤال واحد ومحدد ماذا استفدت من الفرجة على المسرح، وكانت الإجابات التالية رتبناها وفقاً للنسب المئوية.

١ ـ انبسطنا جداً، وضحكنا.

٢ ـ يجب ألا نفعل (الغلط) مثل الكذب والغش والنميمة والسرقة والقتل.

٣ ـ كانت مفاجأة لنا لأننا رأينا ما يحدث فعلاً فى بيوتنا وشوارعنا وأيضاً فى مدارسنا.

٤ ـ لم نصدق شيئاً مما قيل أمامنا، وكنا نتبادل (النكات) مع الممثلين.

والحمد لله، أن النسبة الأغلب كانت أصحاب الرأى الأول ثم الرأى الثانى، والنتيجة أن (ظاهرة) أو (سمة) الانبساط صاحبت الفرجة المسرحية، وأيضًا التعليم أو (الدرس المستفاد) أما هؤلاء المشاغبون الذين استهانوا بما يقدم لهم، فإنهم فى كل مكان، وسبق أن قال موليير عن الجمهور (ذلك الثعبان ذو الألف رأس).

وبدأت معهم رحلة الذهاب إلى (المسرح الكبير) نقصد المسارح العامة التى يحضرها الجمهور، وتعرض مسرحية معلن عنها يؤديها نجوم يعرفهم الطلائع كما يعرفها بقية الجمهور.. فماذا حدث؟.

ماهو عمل المتفرج : ـ

بإختصار شديد هو المنتج الفعلى والعمل للعرض المسرحى، ولولا وجود هذا المتفرج، ما أقيم العرض المسرحى، وهو أيضاً شارك مشاركة إيجابية فى العرض المسرحى، ليس كما فى مسرحيات برخت ومن بعده، إنما هو أيضًا مشارك مشاركة إيجابية فى كافة العروض المسرحية الكلاسيكية وهو ممثل يؤدى دور المتفرج، والممثل يتفرج عليه، إنها عملية سيكولوجية متشابكة، وعملية تجمع بين الرياضة الجديدة، والرياضة الذهنية، ورياضة للبصر،وساحات من الرؤية، ممكن أن تكون مباشرة أو ممكن أن تكون غير مباشرة.

وقد حاولت خلال عملى بالعملية المسرحية، مخرجًا هاوياً، ومؤلفاً محترفًا ومتفرجاً مواظبًا، على أن أدرس كيف نرى العمل المسرحى، كيف نشاهده وقد درست هذا على عينة من القادة للعمل الشبابى بالمجلس الأعلى للشباب، خلال ندوات قطاع القادة، إننا ندخل عالم المسرح ونحن نتصور أن الأفكار المعروضة هى أفكار فلسفية بعيدة عن الواقع، وأنها للتسلية وللمتعة، وقد ذكر أحد القادة من (الوعاظ) أن ما يقدم على المسرح ليس حراماً، لأن الممثل يقول لنا أنه (يمثل) وأنه ليس هو اللص أو العاشق أو القائد المغوار، إنه يقول أنا الآن لست أنا، بل هو، وهو هذا ليس أنا، وقد نقلت حرفيًا كل ما قاله زميلنا أمام أحد المساجد من قادة الشباب، وهو كلام علمى يقوله بريخت، كما يقول أساتذة النقد المسرحى، الغربى، والعربى.

وكان لابد من دخول عالم عقول هؤلاء لكى نقدم صورة لما يحدث داخل عقل المتفرج خلال عملية الفرجة هذه وتأثيرها الواضح عليه.

وقد رأيتنى أعود إلى كتاب (مدرسة المتفرج) (لأوبر سفيلود لكى ننظر بعض ما توصلنا إليه نتيجة البحث العلمى، أردت إيراده هنا، إثباتاً لما ذهبنا إليه.

دور المتفرج :-

أدوار المتفرج :-

فى العرض المسرحى شخصية جوهرية لا تظهر على خشبة المسرح إنه المتفرج الذى يوجه إليه الخطاب المسرحى، وهو المتلقى فى قضية الاتصالات وهو ملك الحفل. هل يتسنى لنا أن نقول إنه هناك مسرح إذا لم يكن هناك متفرج فى هذا المسرح.

والمسرح ملجأ لرياضة التأمل ويكون التأمل المسرحى بحقيقة وبعمق ذا طابع شعبى، ورياضة بيئية، وهبة اقتصادية وتأمل يسير فى أتجاه واحد، متناهيًا فى قوته مضغوطاً فى وقت قصير يفرض نوعًا من الالتزام على من يمارسه أن يتمتع بالنظر الحاد للصياد وذاكرة الحرفى، وذكاء السياسى فلا عودة إلى الخلف ولا سحق للصورة التى نلحظها منذ الوهلة الأولى يجب ضبط الصورة وتقطيع النص السينمائى إلى مشاهد أما بالنسبة للمسرح فعلى المتفرج أن يعمل على تنسيق إحساسه وأن يتذكر بدون حاجة إلى أن يذكره أحد بتلك الصور، ينبغى عليه أن يحاول الفهم وأن يتذكر وكأن حياته وقف على ذلك. وعليه فى نفس الوقت ألا ينسى أن يستشعر الراحة التى تعقب المتعة. ومن الطبيعى أن

هذا التعب أو هذه الراحة لن يلقاها المتفرج فى (مسرح هذا المساء) أو فى قفص المتخلفات من كتاب (آن أوبر سيفلد) المسرح والمتفرج فى كتاب المدخل إلى اللغويات الاجتماعية (مارسليزى وباردان) يكون المتفرج مشتركاً فى العرض فى لحظتين حاسمتين فى البداية والنهاية، نستطيع أن نقول إنه ليس نفس المتفرج فى البداية والنهاية بالنسبة للمشروع والتلقى والمسافة فيما بين المتفرج أ - وقد توقع ذلك المرسلون وبين المتفرج ب - الذى يحضر العرض وفى البداية يكون المتفرج موجوداً أثناء العرض. إذ إن مختلف وسائل التعبير تأخذ فى الاعتبار العالم المرجعى للمتفرج عالم تجربته وعالم ثقافته. ويكون المتفرج حاضراً فى المشروع (الكتابة والعرض).

وبهذا يكون المتلقى موجوداً داخل النص، ومن أجله يعيد المخرج إخراج النص مرة ثانية ، ويملأ الفجوة التى تفصل بين عالم الإسناد للمتفرج القديم والمتفرج الجديد.

وكذلك يمكن أن نميز بين المتفرج أ - كما توقعه المؤلف والمتفرج ب - كما هو فى مخيلة المخرج، فالمسافة بين الاثنين هى مقياس الفارق التاريخى والاجتماعى.

وهنا تمكن القضية التى طالما ستحدث حول إعادة العروض المسرحية لأن يضطر الممثل عند كل عرض إلى إجراء تسوية بالنسبة لجمهور جديد ويفترض العرض المسرحى إتفاقاً مسبقاً ونوعاً من العقد الموقع بين المهنيين والمتفرجين عقد لا يحدد فقط ما المقصود من العرض ولكن طريقة العرض وقانون الإدراك الحسى للمشهد وهكذا

مـثـلاً فـإن أفـضل العـروض الحـديثـة للكلاسيكيين تركـز علـى وجـود العلاقات (الجسديه) بين الشخصيات.

ويبنى المخرج عمله بوعى وبلا وعى بالنسبة لما سبق تشييده من الناحية الثقافية والأيدلوجية، ويقوم جدل بين ما يفترضه المخرج بالنسبة للمتفرج وهو يساهم فى ذلك أيضًا وبين ما يريد أن يقوله هو، ويمكن تلخيص العقد بين المخرج والمتفرج كما يلى :- «سأقول ما تستطيع أن تسمعه وتراه» وليس من الممكن ألا نجد أيضًا الصيغة العكسية :- «سوف أقول ما أنت غير مستعد لرؤيته أو سماعه».

وقد تم إجراء بحث حول (المتلقى) أو المتفرج عن ما توقعه قبل العرض وما حدث فى العرض فعلا، وقد وجد أن هناك فرقًا واضحًا بين التوقع والفعل المدرك الحس الذى قدم على خشبة المسرح. وإن كان فى النهاية،يبدو الفعل معقولاً ولم يفاجأ المفترج مفاجأةحادة.

إن دخول المشاهدة غصبًا على المتفرج شئ معلوم فيما عدا مسرح الفكاهة وهو لا يأخذ أحداً على غرة إنما يحترم العقد. ويثار جدل بين ما يفكر فيه المرء وما يعلمه المتفرج وما هو جديد، وما ينبغى عليه هو أن يبذل مجهوداً لفهمه ويحدد ذلك الجدل، كما نرى المكانة القصوى للمتفرج فى المشروع المسرحي، وهى نقطه يثيرها العديد من المتفرجين وقد تلقيت عدداً من الخطابات تعلق على أحداث بعض المسرحيات، وكلها غضب مما شاهدوه، ونحن لا نجد الوسيلة لقياس المردود السيكلوجي للعمل المسرحى لأننا نعتبر المتفرج هو المرسل إليه، فمنه وعن طريقه يتم العرض أولا. فى قضية الاتصال يعطى إجابة

نهائية، ويقول (مونان) أن الاتصال فى المسرح لا يكون موجوداً لأن المتفرج لا يجيب على المتخصص بلغته، ولكن يجيبه بلغة أخرى وهى لغته الخاصة، وقانونه الخاص وهو يعطى أخيراً الإجابة الوحيدة التى تحتاجها القضية المسرحية (الإجابة الاقتصادية) ويصفق المتفرج وعلى هذا الأساس تكون إشارة المتفرج للآخرين بالإيجاب ويمثل المسرح وتزداد العروض وتمتلأ دار العرض على هذا الأساس يعتبر المفترج منتجًا أيضًا، إذ به - وبه وحده - يتم المعنى، ذلك المعنى هو الذى يصنعه وذلك بمفرده أما الآخرون فيقدمون عروضاً للمعنى.

والسؤال هل يتعلم المتفرج من أجل المسرح أم من المسرح؟ واعتقد أن الإجابة تكون بالاثنين معاً فى وقت واحد وليس لدينا النية أن نعلم المتفرج! ولكن علينا القيام بهذا الواجب علينا أن نعلمه أن يتعلم من المسرح، ونريه طرق التعلم، ونصطدم به لكى يتعلم.

المفترج فى العرض المسرحى: -

والمتفرج هو المتواجد أثناء العرض وهو المرسل إليه فى كل لحظة، وجميع تلك الإشارات التى لا تعمل إلا به ومن أجله فالضوء موجود ليرى من خلاله والموسيقى لكى يستمع إليها. ويقيم المتفرج مع الممثل فى كل لحظة حواراً واضحاً عندما يتوجه إلى المتفرج وداخلياً عندما يتوجه إلى من يخاطبه، وذلك ما يؤكده بريخت بالنسبة للمسافة وهو أن الممثل يجب أن يجعل ذلك واضحاً بالنسبة للمتفرج بألا يجعل المتفرج كأنه يشكل معه وحدة لا تنقسم وممثل كل مرسل إليه حى وعلى امتداد العرض كله، يجيب المتفرج ليس فقط عن طريق إشارات منتظمة بل

إشارات مثل تنهدات ضحكات، أشكال صمت وبعد سماع نغمة معينة. وهكذا يستمع الممثل إلى التحركات اللا إرادية لجمهوره والفضاء المسرحى يفترض الوجود المتلاحم لأجساد المتفرجين، وهذا الوجود القريب أو البعيد سواء كان متراصًا أو متفرقًا ليس ضعيف التأثير، ويعتبر المتفرج بالنسبة لقضية العرض المسرحى علامة ليس فقط بالنسبة للممثل ولكن بالنسبة لبقية المتفرجين، ونعلم أنه من الصعب بالنسبة للمتفرج أن يسبح وحده ضد التيار وأن يقبل أو يرفض عرضًا ضد جيرانه، ويكون المتفرج أيضًا ممثلاً ولذلك نحن نحتاج للآخر كشاهد، لأنه لايستحب أن يكون المرء وحده فى المسرح، وجماعية الفرجة، صفة اجتماعية للبشر، وسمة نفسية للعقل الجمعى، وهناك صله وثيقه بين الاثنين(١).

أين يجلس المتفرج؟

تتوقف مهمة المتفرج فى العرض المسرحى على مكانه فى المساحة المسرحية، من قريب أو من بعيد، فى قاعة على النظام الإيطالى أو فى مسرح دائرى فى مدرج أو داخل سيرك ولا يتوقف الأمر على أن المتفرج لا يرى شيئاً ولكنه لا يرى بنفس الطريقة، وفى القرن الماضى عند ما سئل هوجو عن كيفية تجهيز المقاعد فى مسرح متجدد رفض

---

(١) فى الدراسة التى أجريت على مجموعة من القادة العاملين فى مجال الشباب لاحظنا أنه عند اختيار العرض المسرحى المطلوب شاهدته كان عرضاً موسيقياً، وتعذر حجز عدد من المقاعد ملائمة لعدد أفراد المجموعة وذهبنا إلى عرض آخر كان لا يحظى باهتمام الأغلبية ولكن بعد المشاهدة جمع ٨٥٪ من المجموعة عن رضائهم التام. أجريت الدراسة عام (١٩٩٦) شهر مارس.

تقسيم المساحة على شكل مرابط، حتى لا تنفصم الوحدة، ويتحول البصر خلال جمهور شعبي. ورأينا بالنسبة للمساحة المسرحية إلى أى مدى تكون نسبة المتفرج إلى المساحة سوف نرى وظيفة النظرة فى مختلف الأشكال المساحية، كما تحدثنا عنها في الفصل الأول، ولكننا الآن نحاول التوصل لتحديد الرؤية عبر المكان.

الرؤية المباشرة :-

يحاول العرض المسرحي الحديث أن يحطم العلاقة في الرؤية التقليدية، ويضطر المتفرج إلى بذل مجهود حتى يهرب من العقبات التي أمامه لكي يرى مختلف أجزاء العرض ويجد نفسه مضطراً إلى النشاط الجسماني، بالتالي يصبح مشاركاً في العرض لا مستهلك فقط، ولذلك فإنه يكون واعياً بدوره داخل العرض وأن وجوده له دور إيجابى، ويخلط (بيتر بروك) بين المتفرجين والممثلين في المسرح ويضطر المتفرج إلى ممارسة بعض شعائر الأعياد، وإلى تمزيق المساحة على الطريقة الايطالية ونوع العرض الذى يقدمه، ونرى كيف أنه في المسرح التقليدى يكون مفروضاً على المتفرج الجمود المتفق عليه.

قضية الاتصال المسرحي (الايصال والاتصال)

من يتحدث على خشبة المسرح؟ كائن إنساني له شخصية مزدوجة. شخصيته الذاتيه كممثل، والشخصية الأخرى التي يتعمقها، ويكون إهتمام الممثل - في مهنته كممثل (الشخصية الثانيه) متجهاً نحو المتفرج، ويشترك معه في مشاهدة الممثلين الآخرين وبقية المتفرجين بالشخصية الأولى.

ويمكن وفقًا لمدرسة التحليل النفسي أن نعتبر أن المتفرج (هو) و (أنا) في نفس الوقت فهو المحور الأساسي للتلقي وفي نفس الوقت المرسل للممثل، والممثل كذلك (هو) و (أنا)، هو المتفرج وأنا أيضًا للمتفرج، وحتى نجعل هذا الأمر أكثر بساطة نقول: إن هناك علاقة تبادلية نفسية بين المتفرج من حيث مكانته كمتفرج وبالتالي يمكن أن يسقط ذاته على الشخصية التي يؤديها الممثل، وفي نفس الوقت فإن الممثل ليس مجرد تلك الشخصية (هاملت مثلاً) إنما هو شخص له اسم وكيان مستقل اسمه مثلاً (عبدالله غيث) أو (محمد صبحي)، وهذا الشخص يتفرج على المتفرج وعلى بقيه الزملاء بل يمكنه أن يتقمص شخصية ذلك المتفرج.

هو شخصية ممثل

تفترض العلاقة المسرحية وجود جمهور من المتفرجين، حيث يتمتع المتفرج بحدة الذهن خلال العرض. حيث إنه يسقط كل منهم على خشبة المسرح. وإذا قبلنا هذا.

يقول (مانوني) في مفاتيح للخيال ما معناه.

لا يعدو أن يكون النفي بالنسبة للمسرح هو الحدث المؤسس ، وأن الخيال المسرحي أو ما أتفق على تسميته هكذا له وجه آخر، وإلا لما استطاع المسرح أن يؤدي عمله بالنسبة للمتفرج، إنه النفي أو بعبارة أخرى فإن تجرد الواقع الحالي على المسرح من قيمته الحقيقية ليصبح سلبيًا، ليس معناه أنه هنا مع أنه غائب، وتصبح العلاقة سلبية. إنه يوليوس قيصر مع أنه ليس يوليوس قيصر إنه جليس لويس الرابع عشر

أو خباز القرية. أو صالون من القرن السادس عشر. ولكنه ليس أى شيء من ذلك، إن التحليلات الرائعة لمانونى تشير بطريقة قاطعة إلى الخيال المسرحى بالنسبة للمتفرج وتحمل فى طياتها معنى النفى.

تتخلص المسألة الرئيسية للنفى المسرحى، ونفى المسرح الحقيقى بقدر ماهو حقيقى، فى قدرة المرء على التمييز. وأيا كانت صورة ذلك التمييز الذى يحمله المتفرج للعرض وأى نظام للحقيقة يوليها له، وفى النص الشهير حول النفى يركز فرويد على دور الرأى (إن مهمة التمييز لها فى الواقع قرارات يجب إتخاذها) ويمكنها أن تقول أو تنقض كما يقول ليوتارد (١٩٧١) قولاً ويجب عليها أن توافق أو تعترض على الوجود فى الحقيقة.

يرفض المتأمل مطابقة الرسم بالقلب وكذلك يرفض المتفرج نظام الحقيقة لما يدرك أنه الحقيقة ولنذهب بعيداً فكلما كان التقليد كاملاً (وواقعيًا) تناقص الغموض بالنسبة للحقيقة. إنها لذه التقليد، تلك المواجهة مع الواقع، تلك الصناعة لواقع أكثر حقيقة من الحقيقة نفسها. ولطبيعة هى من صنع الإنسان وبطريقة أخرى نستطيع أن نقول :- ينبغى أن يكون المرء دون خط التمييز وألا يكون (إنساناً) بالمعنى الإنسانى للكلمة (قد تظن أن ذلك حقيقة) ومن هنا نرى ما هو ذلك القانون الغريب ألا وهو لذة التفوق الوهمى. إنه شيء رائع أن يبدو كل شيء كأنه حقيقة وينبغى على أن أعرف، كمشاهد حذر، أن ذلك ليس بالحقيقة.

المسرح منفصل عن بقية الحقائق: -

يعتبر المسرح حقيقة ملموسة، منفصل عن بقية الحقائق ومن هذا المنطلق فهو لا يخضع لنظام حلم اليقظة الذى يتحكم فيه الفرد إلى حد ما ولكن للحلم الحقيقى الذى لا يتحكم فيه النائم، ولذلك لا ينبغى أن نخلط بين النفى والإنكار فالمفهوم الذى يوضح المنظور المسرحى هو مفهوم النفى، ليس فقط لأن التمييز الذى يمد النفى لا يمكن أن ينفصل عن الصياغة اللغوية (وليس ذلك حقيقة) ولكن فى كلتا الحالتين لا يكون الشىء نفسه هو المطلوب نفيه. إن ما يؤكد عليه النفى هو الآتى (إن ما أراه هو الواقع، ولكن ليس حقيقيًا إنه يفرض نفسه على، ولكنه لا يوصلنى إلى الحقيقة وإلى الطريق الذى يسير العالم نحوه والذى أستطيع أن أسلك فيه طريقى. لقد رأيت (كليوباترا) ليست سيئة إلى هذه الدرجة، ولكن لا يمكننى أن أبدى إعجابى بها وعلى أيه حال فإنها الفنانة (س) ولو قدر لى أن أبدى إعجابى بأحد فلن يكون لكليوباترا، أما عن وظيفة الإنكار فهى مختلفة كل الاختلاف إذ تتخلص فى الآتى: - (أنا لم أر ما رأيت فقد رأيت شيئاً ما ولكن ربما اختلط على الأمر. وأنا لا أريد أن أكون قد رأيت شيئاً).

ويرتبط النفى بالانفصال الجذرى بين الكون وما نراه من خلاله على المسرح والكون كما نعيشه خارج المسرح. ونستطيع أن نبدى جميع الاعتراضات التى نأخذها من الأمثلة الواقعية للوهم المسرحى، فالكاوبوى يطابق الخائن فى المليودراما والمتفرجين الذين جاءوا ليسيئوا معاملة الممثل الذى يؤدى دور جوداس وتكون إجابة هامونى على تلك

الاعتراضات سلبية، إذ يكون الضحية دائماً هو المتفرج الآخر، الآخر الذى يكون مجنوناً متوحشاً، الآخر الذى كان (يعتقد فى الأقنعة) سابقاً.

ربما نستطيع أن نقول أنه فى كل الأحوال حيث يكون الخيال المسرحى منتجاً لتلك الأعمال الجذرية،بذلك، يكون النفى مدفوعاً إلى آخر حدوده المادية، وإذا حاولنا أن نضرب أو نقتل (جوداس) (الممثل الذى يلعب دور جوداس) إذن يكون هناك بعض الخطر الذى يستحسن إبعاده وإخراجه من مجال الحقيقة ولا ينبغى أن نظن لحظة واحدة أن الممثل هو جوداس، ويكون العنف محاولة وعناء لإلغاء الفرق والضرورة لوجود الحائل، ولكى نحيل إلى المجال المسرحى كل ما فى الحياة يوشك أن يذكرنا به ربما يكون هناك تطور يذكرنا بالضرورة بقضايا الساحرات وليس ممكناً إثبات أن الجيران يعتقدون فى الحقيقة أو فى مدى جدوى ادعاءاتهم بالنسبة للسحر. وينبغى أن نمحو من مجال الحقيقة أى أثر لمساحة أخرى، ويعتبر المسرح مساحة أخرى.

المحاكاة : -

لا ينبغى لنا أن نتخيل أن النفى فعل بسيط يتعلق بمجموعة العلامات التى تتم فى إطار الفضاء المسرحى، ولا يعد تطور النفى معقداً ولكن متعارضاً فهو مؤكد بالتعارض والتتابع بالنسبة لنفس العلامة المسرحية. (أ) سواء تعلق الأمر بالإحساس بشىء حقيقى: (ب) وأن هذا الشىء غير راج فى الحياة اليومية، وفى نسيج الواقع. فالكرسى على المسرح هو كرسى حقيقى، ولكنه ليس كرسياً من (العالم) ولا يمكننا أن نجلس عليه. ونؤكد أن الجماد على المسرح يخضع للنفى ولا

يخضع له فى آن واحد. ويبدو أنه من الواضح أن ما يرفض هو الطابع الأيقونى للعلامة المسرحية. ولا ننفى كلية الوجود الحقيقى للممثل كما لا ننفى عمله كممثل أو عمل الراقص أو البهلوان. والممثل هو شخص يؤدى دوراً فنياً حقيقياً، يستقبله الجمهور فى الوقت الذى يقدم فيه نشاطاً خيالياً، وينفى ذلك الخيال أن الممثل رجل.

(أ) يتفرغ لأداء دوره على خشبة المسرح.

(ب) ويحتسى الشوربة (حقيقة أو خيالاً).

إن عملية إحتساء الشوربة هى فى ذات الوقت لعبة وعرض نشاط حقيقى ويكون المتفرج منقسماً دائماً بين إدراك النشاط الفنى (ورأيه فيه) من جهة ومن جهة أخرى إدراك أيقونة شىء ما يقع فى مكان بعيد ويتغلغل الانفساخ فى نفسية المتفرج بين ما يقبله كحقيقة وبين شىء آخر حقيقى ولكنه لا يقبله، بينما يكون (ذلك الشىء) هو نفس الإشارة المسرحية إن عملية أن نعرض على المسرح مالا يمكن عرضه، وأن نحطم كل واقعية العرض وأن نقلل إلى أقصى درجة الأداء الأيقونى، معنى ذلك أننا نضيق فى نطاق النقل، وربما يكون فى ذلك تحديد الأثر النفسى على خشبة المسرح، وأن نختصر دور المتفرج إلى تأمل النجاح، إن أصالة تطور الإحتساء على المسرح تتمثل فى حركة ذهاب وإياب فورية.

(أ) بين معرفة الصورة ونفيها.

(ب) فى التمييز بين الخيال والنجاح وأن إلغاء أو تحديد أحد اللفظين هو تحديد إنتاجية العمل المسرحى.

ولم يخطئ بريخت عندما جرد الشك الذى أوحى له بالإيماء عند أرسطو طاليس فهو لا يخشى القيام بنشاطات تقدم على المسرح أيقونة النشاطات للحقيقة بشقيها الاجتماعى والتاريخى إن استبعاد ما يمثل على المسرح سيكون له نهاية عكسية وتوفى كل إمكانية للمسافة ويتيح الإنكار وجود الفاصل بين ما يراه المرء وبين ما يفكر فيه ألا وهو ثغرة الخيال.

ويمكننا هنا الرجوع إلى ما كتبته (أوبر سفيلد) فى مدرسة المتفرج، وننقل عنها هذا النص ولنا عليه تعقيب لأنه يبدو هاماً ويعتمد على دراسة جادة، لأننا فى سبيل إرشاد المتفرج إلى الفرجة السليمه، تقول المؤلفه:- الخيال الواقع إن تلك حركة الذهاب والإياب بين الخيال والواقع بين مالا يخضع للإنكار وما يخضع له، يقابلها حركةذهاب وإياب أخرى. حركة تبدأ من المسرح كتعويذة للمسرح وكتمرين والعكس بالعكس لقد شرحنا من قبل أهمية تلك المهمة المزدوجة بالنسبة للمتفرج ويتيح النفى المسرحى التعبير المسرحى عن الغرائز الخطيرة. والرغبات المحرمة، الاغتيال بين أفراد العائلة الواحدة، وارتكاب المحارم، وتفلت الغرائز، كل ما يمكن تلخيصه تحت اسم أوديب.

ومع ذلك نستطيع أن نقول إن النفى المسرحى يتيح للعرض المسرحى توظيف التصورات التخيلية الخادعة، مادام تمييز الحقيقة أصبح مرفوضاً فالأنا للمتفرج أستطيع الحديث مع وفى نفس اللحظة مع الممثل الشخصية وترديد أقوال إذ.

(١) لست أنا الذى أتحدث (ولكن هناك من يتكلم، شخص موجود).

(٢) إن الممثل لا يتحدث بأقواله ولكن هناك شخص غائب.

وعلى العكس، يكون المسرح بالنسبة للمتفرج واقعًا لا يمكن أن يراوده فيه شك واقع منعزل كما رأينا بالنسبة للزمان والمكان فهناك فناء مسرحى وزمن للعيد وتقوم بعض التجارب فى ذلك الجزء المنعزل من الحقيقة ويبدو المسرح كأنه نظام منعزل وحقل تجارب تلقائى إن ما يمكن تشييده على المسرح هو نموذج بسيط للنشاطات الإنسانية ولا داعى للقول بأنه إذا كانت الرقية تتوافق مع آرتو فإن النموذج البسيط يتفق مع الجدل عند بريخت (تنفذ التصميمات كدراسة حركة الكواكب. ونستطيع محاكاة الأحداث فى الحياة الاجتماعية بالطريقة التى تتيح للمرء إذا ما توقف عند العرض التشكيلى أن يقر بعض المعارف التى تستعمل وتفيد) فالعروض المسرحية تخضع لنظام الصور طبق الأصل الممكنة.

تبدو تلك الأوضاع متناقضة إنها وظيفة المسرح الذى يضاء، والتقاء الخيال بالحقيقة وإذا قدر للمسرح أن يكون نموذجاً بسيطا فذلك لأن كل خيال يخضع للنفى وإذا كان المسرح رقية، فذلك لأنه يحاكى بصورة فعالة بعض المظاهر العنيفة فى العالم الواقعى.

وهذا القول إن ظهر وكأنه يخص المتخصص إلا أنه يعطى المتفرج فسحه (الإعلام) على أساس أن المتفرج هو الذى يدرك أن المسرح له طابع منتظم فهو يتبع علامات العرض المسرحى طبقًا للقواعد المسرحية.

منذ البداية يتلقى المتفرج شيئًا وكأنه (ذو معنى) مسبق وطعم للمعنى، فتروى له قصة، ويرى أشخاصاً يتعرف عليهم مثل (الملك) أو (المحارب) أو (العامل) ويرى أماكن يطابق بينها وبين (القصر) أو (المصنع) أو (المسرح) فالمعنى المباشر للخيال، والمشار إليه يبدو له وكأنه مجهود (كقاعدة عامة) فهو يستطيع قراءة الصورة والأسطورة، على الأقل طبقًا للأشكال التقليدية للمسرح وبطريقة أخرى تكون علامات الخيال شفافة بالنسبة له. ويمكننا أن نقول وبشكل معكوس أن المعنى يسبق نظرية الرموز والعلامات. وقبل أن يكون العرض نظام علامات نرى أنه يتابع فى المعنى وذلك بالنسبة للمتفرج، ويمكن أن يظل عند هذا المستوى، مثل أى شخص يقرأ الإلياذة وهو يظن أنها تروى عن غضب آخيل وفى أحسن الأحوال فإن بناء المعنى الذى يفرض نفسه عليه منذ الوهلة الأولى مهم للغاية ومع ذلك فإذا كان هو الرأى المشار إليه، فلا شىء يؤكد لنا أنه لم يلحظ مفهوم الأسطورة، ويكون عمل المتفرج تعميق ذلك الإحساس اللا شعورى.

النص والسيكولوجية : -

التقليد المدرسى يريد أن يكون المسرح أولا هو الدراما، إحدى الروائع التى تستحق الدوام وبها سيكولوجية العواطف، ويكون منحوتاً على الرخام، وخلق كائنات أدبية تزخر بالحياة عن الأحياء أنفسهم. وإذا وجهنا سؤالا لمراهق فى سن الدراسة عن العرض الذى رآه. وإذا تجرأنا وسألناه عما اهتم به من خلال العرض سيكون عليه أن يجيب (إجابة مهذبة قد ينتظرها المحاور) إنها (حقيقة الطباع) سوف نفهم أن

المتفرج أسعده إنفراج أزمه المحبين، وانتهاء مشكلة معارضة الحب للجميع، وسوف يفكر كيف كان الحوار سلساً وجميلاً ومعبراً، إنها الدراما الحقيقية التى تعطى إنطباعة حقيقية وتؤثر تأثيراً واقعياً يقتنع به المشاهد.

يستطيع المتفرج إذن أن يسمع الحوار كنص بالمعنى الشامل للكلمة، فالاستماع إلى الأحاسيس الشعرية المتداعية والاستماع إلى محتوى الحوار دون إرجاعه لضمير سببى. ويبذل العرض المسرحى المعاصر جهوداً قيمة لمساعدة المتفرج فى فك الارتباط بإستبدال الأدوار.

وتفتت الشخصية إلى عدة وجوه، أن يرفض الممثل الطلاء النفسى للخيال فلا يبدو الحوار عندئذ كمنبع تحقيق نفسى ويرفض المتفرج ماهو مفترض مسبقًا ويعتبر ذلك فك إرتباط حوار لموقف مؤكد أو بعبارة أخرى إقامة الصلة الجدلية بين الحوار والوضع كما تعرفها العلامات المرئية الشفوية للعرض المسرحى، ويتضافر الخيال الخلاق للمتفرج مع ما يقترحه المخرج فى خلق علاقات جديدة وأوضاع جديدة، وكما يريد بريخت (تأليف أشكال أخرى للتصرف) ويصبح المتفرج راوياً مساعداً للأطر (فتحطيم قانون العرض المسرحى)، أو بعبارة أخرى مراجعة جميع العلامات التى لا يمكن قراءتها طبقًا للقوانين العادية، القانون المسرحى والنفسى والثقافى.

نظرية الرموز والعلامات :-

إنه الموقف العام الذى يتخذه المتفرج أمام المنظر المتغير وبالتأكيد فإن هذا الموقف يتغير بصعوبة إذا لم يكن الممتهن قد انتهى من عمله

وإذا لم يكن قد أتم العرض مثل مجموعة الرموز والعلامات التى يمكن قراءتها ولا يستطيع المرء أن يولى اهتماماً لأشياء العرض مثل أن تكون الأريكة مخملية فى جنوا والتليفون الأبيض فى المسرح هذا المساء ولنقبل هنا الالتزام بالمعايير، وبعد كل شىء يهدف الكاتب إلى أن يعدنا لنظرية الرموز والعلامات بالنسبة للعرض وأن نراها ليس فقط كمجموعة إشارات ولكن كتقاطع وظائف رمزية. ونجد هنا الصعوبة التى صادفناها طوال هذا الصفحات، وخاصة التى تتعلق بعمل الممثل، الصعوبة حتى لا نقول استحالة أن نعزل الإشارات ويمكننا أن نقول (لتلميذنا) أن نعزل ونتبع تلك الإشارة، أن ننظر حركة الكراسى فى الرفيزور، بأن نلحظ طوال العرض المسرحى إيماء ذلك الممثل، وأن نتابع مختلف التطورات، ولكن هذا العمل الأساسى لكل بحث عن الرموز فى العرض، يكون غير مجد بالنسبة للمتفرج الذى لا يملك هذا الطموح.

وتتركز الصعوبة القصوى لعلم الرموز والعلامات، فى أنه ـ كما رأينا ـ لا يوجد مفتاح للأحلام والرموز، فالرموز لا تخبرنا بمفردها عن شىء معين فماذا يعنى الرداء الأبيض؟ هل هو زى وعلامة للنقاء، وصلة بالدين، ويعنى علامة حداد بالنسبة للاسيويين. ويعنى الصيف أو الشاطىء بالنسبة لنا ونعلم أن ماله معنى هو تركيبة العلامات.

ولنتغنى فوراً بالقصيدة التراجعية فهى ضرورية ـ ولها رونق ـ بالنسبة للمتفرج فهو يمر من حالة تراخى على امتداد السرد إلى سياسة المطالعة الرأسية للإشارات فى العرض المسرحى ومن الضرورى

ألا يعطى المتفرج معنى لما يروى، ولكن عليه أن يلحظ ما يتم عرضه على خشبة المسرح، وعليه ألا يندفع فى دوائر الغياب (فى روما منذ ألفى عام) (فى ألمانيا منذ عشر سنوات) (فى بياجال منذ ثلاثة أيام) وعلى المتفرج أن يكون منتبهاً للعرض الحالى وهو الواقع الفنى ومن أجل هذا فهو يركز انتباهه لكى يستخرج أكبر قدر من العناصر الممكنة، فينبغى إعادة بناء العرض كعالم ممكن ومن أجل ذلك تكوين ثلاث أنظمة من العلامات.

(١) الفضاء ليس فقط فى تناسقه أو المكان الذى يصوره، ولكن فى شكل العلاقات التى يفترضها بين الأبطال فى الرواية وكذلك بين خشبة المسرح والجمهور.

(٢) الأشياء بمفهومها كمرجع فى العالم، ولكن أيضا كعناصر لعب بالنسبة للممثل وإذا اعتبرناها فى ماديتها وفى وظيفتها البلاغية مثل الاستعارة والكناية والرموز.

(٣) الممثل واعتباره منتجاً للحوار الشفهى، ولكن أيضاً فى علاقاته بمن يتلقى عنه، سواء بطل الرواية والجمهور، وتعتبر ملاحظة الممثل مهمة صعبة للغاية ولكنها مثيرة أيضاً، فيؤلف شخصية، وذلك هو المجال الذى يتوق المتفرج إلى رؤيته أولاً ولكنه أيضاً يتحدث عن حوار منفصل عنه ويمكننا سماعه كحقيقة مستقلة، كحوار بلا موضوع، وأخيراً فهو كائن حى له جسد وخواص جسدية وصوتية مميزة.

الذاكرة : ـ

إن أهم أنواع التربية بالنسبة للمتفرج هى الذاكرة وتعمل كل إشارات العرض المسرحى على الذاكرة، حيث أن المسرح هو فن الحركة. ويستند كلية على تغيير الحركات ويعنى الإحساس بالمشهد إتمام العمل المزدوج لترسيخ العلامات فى الذاكرة والانتباه إلى تغييرها ولنضرب مثلاً بما اتفقنا على تسميته الديكور، بمعنى العناصر الثابتة للفضاء المسرحى، فيلحظه المرء للمرة الأولى فى بداية العرض ثم لا يلبث ألا يراه أحد إلا إذا ذكرنا به أحد أحداث العرض المسرحى مثل: تغيير الإضاءة، حركة الممثل فتح أو إغلاق باب أو نافذة، ويلاحظ المرء فى تلك اللحظة وجود الديكور وتكون نتيجة عمل الذاكرة هو انبعاث الأحاسيس الواحدة تلو الأخرى مع اختلاف بسيط بينها، ولكن بطريقة مختلفة تماماً إذ أن الإحساس الثانى يطغى على الأول، ويعطى للديكور رونقًا ومعنى جديدين. إن استخدام نفس العناصر فى نص كامل مختلف (لغة وإضاءة وشخصيات وقت الحدث) كل ذلك يؤدى إلى تراكم الصور بعضها فوق بعضها الآخر.

وعلى العكس من ذلك فإن تغيير (الزى والمظهر بالنسبة للممثل والإضاءة) ينتج منه نوع آخر من الاستيفاء والتركيز المجازى، وينبغى أن نعطى لذلك الوجه معنى أن يكون المتفرج قد وعى ذلك التغيير وتذكر حالة السابقة.

وفى حالات الفن المسرحى الحديث يعمل المخرج من خلال عدم الاستمرارية الزمنية إنها ذاكرة المتفرج الذى يعطى المعنى لما هو غير متصل، وإلى التعلق ببعض العناصر النادرة من النجاح.

ويتركز عمل الذاكرة فى كل ما يتصف بالزوال وبأنه شيء وقتى فيما يتعلق بالعرض المسرحى وفيما يضمن له البقاء، وفيما عدا الفلاشات المتقطعة للذكرى (الصورة - الحركة) والسرور المبهم للتذكر، تعتبر ذاكرة المتفرج تمريناً يتيح الصلة بالنسبة لبقية العروض وبناء الثقافة العامة.

تركيب المكونات : -

يعتبر العرض السرحى مجموعة غريبة بغناها فى الرموز وقد تختلف طريقة التعبير والمدة الزمنية، ويتلخص عمل المتفرج فى أن يصنع بعناصر مختلفة منتجات متزامنة سواء كانت لوحات تحتضنها العين فى حركة واحدة، أو علامات منفردة ينبغى على إدراك المتفرج أن ينسج فيما بينها نوعاً من الصلة ومن المستحيل أن يستطيع المتفرج أن يرى ويسمع كل شيء فى آن واحد، ويشاهد جميع الممثلين، ويفهم جميع الرموز فهو يشيد مجموعات للإخراج يعد لها وإذا كان هناك اليوم إتجاه حالى للإخراج فهو يتجه إلى التحرر التدريجى من هذا الشكل المبدع عند المتفرج سواء عرضت عليه حركات منقطعة عليه أن يبذل مجهوداً لتجميعها وأن يقترح لها معنى، أم كان ثراء الحركات الضئيلة التى يقوم بها الممثلون ودقتها يجعل من الصعوبة أن يتابعها كلها عند جميع الممثلين أو كان المتفرج غارقًا تحت شلال العلامات والصور، وفى كل تلك الحالات يقوم المتفرج ببناء أساليبه فى حدود قدراته للملاحظة، واتساع ثقافته (المسرحية والتشكيلية) حتى فى الحالة التى يكون فيها توازن الخلق المسرحى حين يكون المتفرج غير معرض

للضياع كما هو الحال بالنسبة لسترهلر، ويثرى العمل الثقافى التركيبى للصور حتى يضطر المتفرج إلى بذل المجهود وتركيز جميع مراجعه الثقافية (ومن بينها الصور) ويعمل الإخراج الحديث حالياً فيما هو غير متصل (رأينا ذلك من قبل) فصل القضاء وبعثرة الأشياء بطريقة شاذة، تنافر الإشارات التى يقوم بها الممثل - ويستعيض المتفرج عن ذلك التقطع ببناء أنظمة صغيرة متماسكة لها وحدة فى المعنى. ولكنها لا تشكل حوارا منظماً ولكن كوكبات ذات معنى، ولا يستطيع المتفرج فى كثير من الحالات أن يشكل عن طريق المونتاج تلك المجموعات ذات المعنى ولكنه يكتفى باللصق، وفى هذه الحالة وبالنسبة للمتفرج، سيكون التنافر له معنى المسرح.

البطل فى المسرح

النمط الاجتماعى للبطل المسرحى:-

عندما يسود فى زمن معين يكون وراء تلك السيادة أسباب غاية فى الأهمية، بعضها ظاهر والبعض الآخر يحتاج إلى دراسة متأنية حذره حتى لا تختلط عليها الأشياء، ومن خلال دراسة هذه الأسباب نستطيع التوصل إلى حقيقة النمط الاجتماعى وبالتالى إمكانية تطويره لصالح المجتمع، فالفن رغم كل التفسيرات التى قدمها النقاد على مختلف العصور وفى مختلف الأزمنة سيظل (ابن الإنسان) هو صانعه وهو متلقيه، ولن ينفصل الفن عن الإنسان طالما وجد الإنسان، لهذا فإن النظرة الاجتماعية للفن باعتباره (الوسيلة الاجتماعية لتحقيق الذات الإنسانى) هى النظرة الأكثر صدقًا، أما الدعاوى الأخرى فسوف تظل مجرد استهلاك كلامى يتجدد بتجدد الألسنة المرددة له مكتسبا فى الظاهر شكل النظريات العلمية وبالتالى فان الأنماط الاجتماعية يخلقها الفن أو يشارك مع بقية المؤثرات الاجتماعية للظواهر الاجتماعية

لمجتمع ما، فالنمط الاجتماعى يخلقه فى الأغنية الكلمة والمؤدى لهذه الكلمة، وليس نجاح (أحمد عدويه) جاء من فراغ، وليست كلمات أغانيه جاءت - كما يدعى الكثرة التى قادت الحركة الثقافية طويلا بدون مقومات لهذه القيادة - مجرد كلمات غوغائية ليس لها معنى، بل هى وفقا للتحليل الاجتماعى تعبر تعبيراً كاملاً عن هؤلاء الذين لم يساهموا فى المشاركة الجادة والإيجابية فى كل ما جرى للمجتمع المصرى طوال الفترة الماضية، مع اعتقادهم بأنهم يفهمون ويتحركون ويكسبون ويعملون ويشقون الصخر، بل ويطحنون الزلط ويدهنون السماء بالبويه والدوكو، بل ويستطيعون عمل معجزات رعاة البقر وأبطال الكراتيه وكل حيل أبطال السينما الواردة من بلاد بره، لهذا فهم يعلنون رفضهم للصورة السلبية التى يقدمها المغنى الحالم الشاكى من غياب وهجر المحبوبة، ويرفضون للاستسلام، بل يرفضون منطق (الرومانسية) فى الحب، وبالتالى بطل هذا الحب الذى يقف فى الهواء البارد أسبوعا من أجل نظرة رضاء من الحبيب الجالس فى دفء منزله، وإذا كانوا يرفضون هذا التصور للحب، فإنهم يقدمون بدلاً منه تصورا جديدا للحب الجرىء الصريح الذى يعرض كل كيانه لا قلبه فقط من أجل المحبوب، ولكن الويل لهذا المحبوب من السخرية بهم، فهم سوف يقفون منه موقفًا سريعًا وحاداً.. فلن يلتفتوا إليه على الإطلاق، هذه الرؤية الجديدة فى الحب والصداقة والثقة فى الذات. والتباهى بالفهم والعلم والقدرة والقوة، كانت ضرورية لهؤلاء الذين لم يشاركوا فى قرارات كانت الصفوة تقررها، فإذا بها بوالا وحروباً وانكساراً وانهزاماً يعود عليهم بكل أنواع الضغط، فإذا بهم يشعرون

بالهزيمة والانكسار دون معركة حقيقية خاضوها، بالإضافة إلى شيئين فى غاية الأهمية: أولهما التلاعب اللفظى فى اللغة العربية وهى لغة الحضارة والثقافة والمدرسة والحكومة، كما أنها لغة السياسة بحيث أمكن للكلمة الواحدة أكثر من معنى، بحيث أحدث هذا انهياراً فى مفردات اللغة ودخلها الكثير من (مترجمات بيروت) التى - كثيراً - لا تعنى المعنى الدقيق للكلمة، ثانيًا: إحساس بالتعالى من بقية أبناء الدول العربية الذين أثروا فى الفن المصرى - عموما - تأثيراً عكسيًا رهيبا، بحيث إنه يمكن القول بأنه وأد الحركة المسرحية والفنية فى مصر.

ومن خلال هذا كله جاء (النمط الاجتماعى) الذى رفع أحمد عدويه وجعله ظاهرة علينا بدراستها قبل رفضها، وعلينا بتحليل كلمات أغانيها قبل السخرية منها ونتناسى انتشارها انتشاراً مذهلاً.

ومن هذا المنطلق أيضا، نتصور لماذا نجح النمط الاجتماعى الذى قدمته مسرحية مدرسة المشاغبين، كما نجح النمط الاجتماعى الذى قدمته مسرحية عاشق المظاهر أو على بيه مظهر، مع نجاح محدود لانماط أقل حدة فى مسرحيات مثل المتزوجون ومبرك، وفشل فى مسرحيات قدمت أنماطًا اجتماعية لأبطال يتصرفون عكس هذا المنطلق.

وبالتالى فإن النمط الاجتماعى للبطل المسرحى فى الدراما المصرية، تعرض كما تعرضت الأغنية لظاهرة أحمد عدوية، وهى ظاهرة رفض النمط القديم المتوازن مع نفسه ومع مسار بقية المظاهر الاجتماعية التقليدية والقفز إلى حيز مجهول، ليس رافضاً فى تعقل، إنما

يرفض فى سخرية، ولقد ظلت شخصة كشكش به التى قدمها مسرح الريحانى، نمطاً اجتماعياً ساد فترة طويلة فى المسرح المصرى، ثم لحقه وسايره بعض الوقت، ثم انطلق سائدا لوحده، شخصية الغلبان الأمين المخلص سىء الحظ التى قدمها الريحانى - أيضا - أو الشخصية الريحانية التى تتلمذ عليه كل نجوم الكوميديا (الكبار) مثل كل من عبدالمنعم مدبولى وفؤاد المهندس وأمين الهنيدى ومحمد عوض، هم النجوم الذين حملوا أعباء النهضة المسرحية فى الستينات، وبالتالى فإن النمط الاجتماعى للبطل الدرامى الذى كان يسود فترة الأربعينات هو نفسه النمط الاجتماعى الذى ساد فى الحركة المسرحية، وعندما فشل هذا النمط الاجتماعى للبطل فى مسايرة الحركة الاجتماعية التى تطورت مع تطور المجتمع المصرى توقف كل هؤلاء النجوم وتبعثروا وهذا فى اعتقادى سر فشل الأنماط الاجتماعية التى حاول تقديمها عبدالمنعم مدبولى فى مسرحياته الجديدة التى قدمها فى مسرحه فان الفشل يلاحق ذلك الذى لا يستمع إلى الأصوات الجديدة، فمن الصعب الآن تقبل النمط الاجتماعى للبطل الذى قدمه بنجاح نجيب الريحانى فى الأبعينات، بل وإن كان قد نجح فى الستينات، فليس هذا دليل على نجاح هذا النمط بمفرده، لأن التغير الشامل فى الصناعة المسرحية، حيث دخلت الدولة بكل إمكانياتها بجانب المسرح هى التى دفعت الجماهير إلى المسارح، وبالتالى استقبلت هذا النمط للبطل الكوميدى فى فضول صاحبه استعداد نفسى لتقبل الكوميديا لشعور الجماهير بأنها مقبلة على فترة انتعاش اقتصادى، وعندما جاءت هزيمة أو نكسة ١٩٦٧ فإنها وأدت الشعور بالانتعاش، بل وأدت ذلك الشعور النامى بقوة

الذات، لقد انكشف الغطاء عن واقع مؤلم، فهل يظل بطل الكوميديا رجلاً غلباناً مطحوناً رغم ما يتصف به من شطارة ومفهومية وقدرات أخلاقة وسلوكية عالية؟ بالطبع فإن هذا النمط لا يمكن أن يتقبله الجمهور، بل سوف يسخر من غلبه وفقره، لهذا اندلق هذا النمط الاجتماعى للبطل على رأسه ودخل مرحلة السخرية من نفسه أو مرحلة (الأراجوز) فقد تحولنا جميعا إلى أراجوزات، لأن الشعارات التى كانت محمولة اتضح أنها مجرد شعارات، وبالتالى فان البطل المطلوب يصبح هو أكثر الأنماط الاجتماعية البعيدة عن المعقول، وهنا دخل صانع جديد يتحكم فى تقديم (البطل) وهو صاحب فرقة العرض، وهو بطبيعته صاحب مصلحة مادية تتركز فى زيادة عدد الرواد، وبالتالى زيادة الربح المادى، لهذا كان التحول من (النمط الريحانى) إلى النمط الأراجوزى إن جاز لنا استخدام هذا التعبير، ولكن هذا النمط الاجتماعى المقلوب لم يستطيع، فهو إن قدم عروضاً مثل (كله عاوز من كله) فإنه لا يقدر - بحكم كونه مقلوباً - على التطور لهذا انشق عليه نمط جديد، ونلاحظ هنا ظهور عدد جديد من نجوم الكوميديا الجدد، والشباب بطبيعة الحال، ظهروا بصورة واضحة فى مدرسة المشاغبين، ويمكن بالتالى إطلاق النمط الاجتماعى المشاغب أو المعاكس للبطل، الذى يتحدى الموقف العام حتى ولو كان فى صالحه، ولكنه يقدم فى ثنايا الإحساس بالرفض، رفض الواقع الذى أسرع بنا إلى هزيمة ١٩٦٧، رفض الشباب الاستماع إلى كلمة الشيوخ، رفض الحب من طرف واحد، ولأن هذا النمط الاجتماعى ولد صغيراً وفى وضع إنسانى عادى كان له حظ التطور، إلى نمط آخر أكثر قدرة على الرفض إن لم يكن

أكثر قدرة على الإيجابية والفعل، فإنه أكثر قدرة على التصور أو الحلم أو حتى الإيهام بالحلم، وولد هذا النمط أيضاً مع نجم جديد للكوميديا.

وبقيت فلول الأنماط الريحانية للبطل الكوميدى تصارع الزوال، ولهذا جاءت مسرحيات أمين الهنيدى مثالاً للصراع ضد النسيان واستحلاباً لمجد ومض فى سماء الكوميديا لا يريد صاحبه أن يتناساه، وكما تسلل محمد عوض إلى السينما، تسلل المهندس ومدبولى، إن كانوا قد حالوا استعادة أمجادهم فى محاولات تهدأ حينا وتظهر حينا، ومع هذا فان النمط الاجتماعى للبطل الكوميدى، والذى جاء فى وقت انحسار موجة الرفض للواقع مع انحسار الظاهرة المسرحية واندحارها لأسباب لا محلِ لإيضاحها هنا، ستظل معلقة بالنمط الأرنبى عند عادل إمام أو المتشنج عند محمد صبحى إلى أن تستقر عند نمط يحتاجه المجتمع المصرى فى احظتنا الراهنة.

وما حدث بالنسبة للنمط الاجتماعى للبطل فى الكوميديا بأشكالها المختلفة، حدث فى التراجيديا بأشكالها المختلفة أيضا، وإن يكن قد حدث فى حدة واضحة وفى سرعة ترجع إلى إنكماش المسرح التراجيدى رغم أنه حظى بحماية الدولة قبل الكوميديا، بل واتخذ نفسه شعاراً للمسرح كله، لهذا كان تحول النمط الاجتماعى للبطل فى التراجيديا خلال الفترة السابقة حاداً وواضحاً، وأعتقد أن التراجيديات المصرية الخالصة والتى قدمها المسرح المصرى، والتى لا يمكن حصرها فى إطار التراجيديا دون التباس علينا نتيجة تطور الشكل الدرامى كله وانحيازه إلى المسرح الشامل أو المسرح الاجتماعى، تدل

على أن النمط الاجتماعى للبطل الذى بدأ مع يوسف وهبى وعيد والذى كان حاداً إلى درجة العنف الدموى، أصبح مسالما فى مسرحيات نعمان وسعد وهبه خلال النهضة المسرحية، ثم تحول إلى شكل المصلح الاجتماعى، وكان هذا واضحا فى (أوديب المصرى) أو عودة الغائب التى قدمها المسرح القومى، وربما يجد بطل التراجيديا المصرية نفسه أمام حائط مسدود، كما يشعر زميله ببطل الكوميديا.

فى النهاية، فإن تحولاً فى النمط الاجتماعى للبطل فى المسرح المصرى على وشك الحدوث، وإذا حدث هذا فإنه يبشر بنهضة مسرحية تتواكب مع حركة المجتمع.. ولكن أى الأنماط الاجتماعية للبطل هى التى يمكنها إحداث هذه النهضة؟

هنا يجب الرجوع إلى ما سبق قوله من علاقة المتفرج بالممثل، والبطل هنا هو النموذج الأمثل، الذى يتقمصه المتفرج.

لغة المسرح

هل للمسرح لغة خاصة؟

يقول توفيق الحكيم فى نهاية مسرحية الورطة، فى هذه المسرحية حاولت شيئا من هذا التقارب الذى سبق لى أن حاولته فى (الصفقه) بما أسميته (اللغة الثالثة).. فلغتها هى لغة التخاطب العادية فى حياتنا اليومية.. ولكنها مع ذلك قريبة إلى العربية الصحيحة فهى إذن عند التمثيل لن تحتاج إلى الترجمة إلى ما يسمى بالعامية.. وبذلك لن يكون هناك نصان للمسرحية الواحدة.. بل نص واحد، هو هذا النص،ولا عبرة للقول أن الممثل سينطقه مختلفا أى (عاميا).

ومع هذا عندما عرضت مسرحية الورطه كما كتبها الحكيم عام ١٩٦٦ لم تحظ بنجاح جماهيرى.. بل تعتبر سقطت جماهيريا، ولم يستمر عرضها أكثر من عشرة أيام.. ذلك لأن هناك ماهو أكثر من الأمانى الطيبة التى كان يتمناها استاذى توفيق الحكيم ولأن اللغة ظاهرة اجتماعية، فهى أولاً اتفاق يتم بين المتحدث والمستمع، على

شكل رموز متفق عليها. وتصبح اللغة بذلك هى مجرد وسيلة اتصال وأما أن تكون وسيلة سليمة تؤدى وظيفتها أو تصبح لاقيمة لها، واللغة كظاهرة تخضع بالتالى لما تخضع له الظواهر الاجتماعية، تتأثر بهذه الظواهر وتؤثر فيها، لهذا فإن هناك ثلاث مستويات للتعبير اللغوى، لا ثلاث لغات، المستوى الأول هو المستوى التذوقى الفنى الجمالى، ويستعمل فى الأدب والفن والمستوى الثانى هو المستوى العلمى النظرى التجريدى ويستعمل فى العلوم والثالث هو المستوى العملى والاجتماعى العادى وهو الذى يستخدم فى الصحافة والإذاعة والإعلام بوجه عام.

لهذه المستويات الثلاث وجود فى كل لغة وفى كل مجتمع.. ولكن لو تقاربت هذه المستويات فى مجتمع، دل ذلك على تطور المجتمع، فلا يوجد فارق بين فئة من الناس فى مستواها التعبيرى وفئة أخرى، أما إذا وجد هذا الفراق بين مستويات اللغة الواحدة، دل على تأخر المجتمع وتخلفه.. ومن هنا ترتبط اللغة كظاهرة - مثلاً - بمظاهرة الديمقراطية، فاللغة أساسًا هى إحدى وسائل الديمقراطية تنمو بنموها وتنحط بعدم وجودها.. فمثلا فى المجتمعات ذات النظام الديكتاتورى، فان اللغة تتجمد خلال مصطلحات جامدة تحرمها التحرر والتطور أيضاً وتصبح اللغة مثالاً السلطة جامدة، فلا تفى بالغرض الاجتماعى المقصود منها، فينبثق حولها مجموعة من المستويات التعبيرية تهرب من هذا الحصار المفروض على لغة النظام لتنأ مستويات خاصة بكل فئة، ينعكس هذا تماما على المسرح بالتحديد، فالمسرح لغة المجادلة والمحاورة ومعارضة الرأى بالرأى الآخر، أى لغة الديمقراطية، ومن هنا تنمو اللغة المسرحية وتتطور بتطوره ويندفع المسرح فى ثورة

تطورية نتيجة انفتاح المجال أمامه للتطور مندفعاً بكتابات الشباب، وهذا ما حدث فى المجتمعات الديمقراطية، حيث تطور المسرح كثيراً.

إذن ليس هناك لغة أولى وثالثة فى اللغة العربية إنما هناك مستويات للاستخدام للاستعمال، تتأثر بالحضارة عموماً فى المجتمع.

ويقول الحكيم أيضًا (إنى أرفض الاعتراف بوجود لغة منفصلة مستقلة اسمها العامية) تترجم إليها العربية، كما لو كانت العربية لغة أجنبية، والخطأ هنا هو استخدام لفظ اللغة للدلالة على (اللهجة) أو كما قلنا مستوى التعبير، الخلاف إذن خلاف فى الاستعمال للتعبير فعندما تقول (بدى أسافر) بدلا (بودى أسافر) أو (أيوه) بدلا من (أى والله) ليس اصطناع لغة جديدة، إنما هى وسيلة للاختصار، وبالتالى تصبح القضية هى كيف يصل المعنى إلى الناس؟

ومع هذا كان أحد عناصر نجاح مسرحية (مجرم تحت الاختبار) عندما أعدنا عرضها كان استغلالنا الفرق بين المستويين فى اللغة.

مسرح الورق:

قال لى الحكيم عندما بدأنا إعداد هذه المسرحية، إنه كتبها خلال فترة كانت الحركة المسرحية فى مصر تكاد تكون هامدة، لهذا لجأ الحكيم إلى مسرح الورق، كما سماها، أى أنه اتخذ الورق مسرحا لممارسة إبداعه المسرحى، وراح يكتب أعماله المسرحية بهدف أن تصل إلى قارئ جالس مستريح يقرأ فى وقت فراغه، والحروف تشكل الكلمة والكلمة لها مدلول واضح أمام القارىء، ومن السهل أن تكتب بالفصحى عمن كنت تكتب بالعامية، وكذلك من السهل على القارىء

أن يقرأ حروف الفصحى، وكل ما فعله الحكيم أن استخدم الكلمات السهلة البسيطة.. ومن المعروف لدارس اللغة العربية وجود مشتقات كثيرة أو مرادفات للكلمة الواحدة تؤدى نفس المعنى.. وتستطيع أن تقول اشتريت كتابا، أو ابتعت كتابا، أو اقتنيت كتابا، حصلت على كتاب بثمن بسيط.. ولكنها تؤدى إلى معنى واحد بل إن كلمة مثل (الأسد) اسم الحيوان المعروف له عشرات الاسماء الأخرى التى تدل عليه فهو الليث والهزير.. إلى آخر هذه الاسماء لكائن واحد.. ولا فرق بينها سوى ذوق الكاتب عندما يستخدم احدها.

ولكن عندما تصبح المسرحية كلاماً منطوقاً فقط.. تستقبله الأذن فقط، فإن الأمر هنا يتعلق بعنصر جديد.. هو التواصل بين الممثل والمتلقى أو المشاهد حتى يصل المؤلف إلى غايته من المسرحية.

ولأن المسرحية أساساً هى لعبة مشتركة بين من يقول ومن يسمع.. فيجب أن نخضع تماماً للتذوق العام.. أو الذوق العام فى وسيلة التعبير اللغوى.. لهذا فشل عرض مسرحية (الورطة) رغم أمانى أستاذى توفيق الحكيم.. لهذا تعرضنا لإعدادها مسرحياً وفقاً لهذا المفهوم.

كان أمامنا مستوى واحد فى التعبير اللغوى.. فحولناه إلى ثلاثة مستويات، مستوى الاستاذ يحيى وهو أستاذ القانون الجنائى بالجامعة، وهو رجل علم، حياته تدور بين الجامعة ومكتبه فى بيته لا عمل له إلا الاطلاع والبحث النظرى والتأليف كيف يتكلم؟ .. باللغة الجمالية، فيقول مثلا فى حد (يحيى : المسألة مش كده بالضبط.. الفكرة

الأساسية المسيطرة على ذهنى هى فكرة المعايشة، التجريب، التأكد من النظريات إللى احنا بنشتغل عليها صحيحة أم مجرد استقراء علمى).

أو يقول مثلا:

(يحيى: الموقف واضح جدا، المسألة كلها تتوقف على ثقتك فى شخص، أما ثقة أو عدم ثقة، فإذا انعدمت الثقة، أنا نفسى أنصحك بعدم الإقدام على أى خطوة، وفى هذه الحالة يكون من مصلحتك أنك تحتفظ بأسرارك لنفسك).

ويستمر استخدام الدكتور يحيى لهذا المستوى من التعبير اللغوى إلى نهاية المسرحية.

أما المستوى الثانى وهو مستوى الرجل الخبيث صاحب المكتبة، الذى يكاد أن يكون مثقفا فهو يحاول استخدام بعض التعبيرات التى تبدو وضيعة فيقول مثلا (راغب: عندى الميكروب الحى المجرم اللى يزاول نشاطه قدامك، موجود تحت أمرك.. ايه رأيك بقى) أو يقول مثلا: (راغب: الكتمان.. مجرم يكشف لك أسراره ضرورى يطمن واللا يبقى مغفل واللا مجنون عشان يجيب لنفسه شاهد إثبات ويستخدم راغب هذا المستوى الذى هو خليط من المفردات العامية وبعض الكلمات الفصحى .. أما أفراد العصابة (بسبس ومنير وشوشو) فهم يستخدمون المستوى الثالث بكل مصطلحاته وقيمه.. فليس الأمر فقط مسألة كلمات تنطق بالفصحى أو العامية، وهذه مسألة فى غاية الأهمية..فليس يكفى أن تستبدل كلمة (ده) من (هذه) لكى يكون الكلام بالمستوى العامى، إنما هناك مدلولات هامة للاستخدام.

مثلا: الجيوكنده.. أو لوحة الموناليزا العالمية المشهورة.. وهى إضافة أضفناها إلى النص المعد للمعاونة فى توضيح التفاوت الثقافى والاجتماعى بين الدكتور يحيى وأفراد العصابة.. لوحة الموناليزا يعرفها كل المثقفين.. ولكن منير ينظر إليها على أنها واحدة لها وجود فى حياة الدكتور يحى.

منير : ولو أن فيها قلة ذوق.. السنيوره دى يعنى لا مؤاخذة بتيجى هنا كثير؟

يحيى : مين دى؟

منير: القمر اللى منور فى الصوره ده؟

يحيى : نعم!

منير : أنا عارف إنها قلة ذوق منى.. بس الاحتياط واجب.. هى يمكن تكون خطيبة حضرتك، قريبة حضرتك؟

يحيى : يا ابنى دى الموناليزا.

منير: أيوه ما أنا عارف.. بتيجى هنا كثير؟

يحيى : بقولك الموناليزيا.. الجيوكاندا.. صورة... لوحة.. مجرد لوحة مرسومة.

وأيضا تعبيرات خاصة بهذا المستوى اللغوى مثل استخدام المشتقات من لغات أجنبية ليدلك على ثقافته الواسعة (مشقة ترى جوليه، موكسى، مش أوريجينال).

أو استخدام أمثال عامية معروفة شعبيا مثل (قال يابا تعالى شرفنى قال لما يموت اللى يعرفنى)، (تعمل إيه الماشطه فى الوش العكر) وكلمات لها مدلول خاص مثل (هاتنقى من أولها) أو جمل كاملة لها مدلول خاص مثل (راغب بيه راجل دريكت خد هات.. أديله حبه فوق وحبه تحت. المهم يقبض المعلوم وكله فى الموانى يابا) وهى جمل لها مدلول رمزى غير المعنى المباشر.

(حلو.. تبقى المجوهرات حلال عليكم.. أنا بقى كفاية عَليه النقدية.. أحب الرزم أم أستك بتبقى عامله زى قوالب الطوب الاحمر.. واديله أستك.. اتنين .. عشرة.. ميه .. أيه فلوس يابا.. حد يقدر يفتح بقه؟)

ويحدث بالتأكيد التضارب بين المستويين فى اللغة.. مستوى الدكتور يحى ومستوى أفراد العصابة.. وهو ليس المقصود تماما فى البناء السيكلوجى.. فالدكتور يحيى رجل علم ولكنه لم يتشرك فى الحياه فلا يعرف عنها شيئا.. ومع هذا يحاول أن يقننها ويكتب عنها كتبا.. إنها حيرة العلماء الذين يحاولون الوصول إلى الحقيقة دون أن يذوقوا مرارة الحياة.. ولهذا نجده حائرا بينهم لايكاد يفهم ما يقولنه.. فتقول له شوشو (عايز أفك من البلد) فيكتب يفك من البلد لا يفط .. لا يكتب يفط.. لايفك أحسن.. إنها كلمة واحدة تعنى الهرب ولكنها تستخدمها شوشو بمدلول نفسى خاص.

وبالتالى تصبح المسألة أكثر تعقيدا من مجرد استبدال أو اختصار حرف أو عدة أحرف.. إنما هى مسألة اجتماعية مركبة.. وليست اللغة

إلا مجرد غطاء خارجى يدلك عليها.. ونعتقد أن هذا كان سببا لنجاح المسرحية عندما عرضت وامتد عرضها بعد ذلك.

كلمة أخيرة:

ومع هذا تبقى محاولة الاستاذ توفيق الحكيم جديرة بالاهتمام والدراسة، ذلك أن المجتمع المصرى الذى يقفز إلى التطور الاجتماعى سوف يؤكد من خلال تطوره تقارب المستويات اللغوية فى التعبير بحيث تندمج المستويات الثلاث فى مستوى واحد.. يسهل كتابته فى الأعمال المسرحية والفنية عمومًا.. ولا سبيل إلى ذلك إلا بفتح مجال للعديد من التجارب الشابه لدخول ميدان التأليف المسرحى، لأن هؤلاء الذين وجدوا فى أرض ما بعد النكسة مجالاً خصباً لقتل اللغة المسرحية لاستحلاب رضاء الجماهير التى فقدت الثقة فى الكلام الجاد.. هؤلاء يجب أن يذهبوا، وأن تعود اللغة إلى وضعها الطبيعى هى الأساس فى البناء المسرحى.

توفيق الحكيم.. ظاهرة مسرحية

(كان قد حدد لى موعدا لمقابلته، دخلت وأنا أفكر فى آلاف الأسئلة التى تدور فى رأسى أحاول أن أختار من بينها أفضلها، وأنا أعرف مدى حرصه على ماله ووقته ووقفت على باب حجرته أتطلع إليه، أسأل: هل لو كان التعليم فى مصر مباح للجميع أكان من الممكن ظهور مجموعة من أمثاله؟ أم أن فرديته وتفرده شىء نادر لا يتكرر بتكرار الولاده والإنجاب!!

أستقر أمامه على أحد المقاعد وأتطلع إليه، يقف فجأة لكى يقلب فى مجموعة جرائد الأهرام التى على الرف، يتركها، يعود إلى مقعده، بداخله حركة دائبة تدفعه دفعاً إلى ما يفعل، رغم مظاهر الهدوء التى يحاول أن يتستر خلفها، ويتصوره الناس جالسًا، ساكناً، فى حالة صمت دائم، أليس هو فيلسوف التعادلية؟!

ولكن المدقق لحركته، وخاصة تلك التى يقوم بها فجأة، يتأكد من أن داخل هذا الإنسان بركان لم ينفجر بعد، ورغم كل هذه الكتب بما

ورد فيها من آلاف الأفكار، ورغم كل هذه السنين التى حملها على ظهره وشق بها طريقًا صعبًا، فإنه لايزال يحمل ما لم يكتبه بعد، إنه (ظاهرة) لا أعتقد أنها تتكرر بسهولة.

أستاذ توفيق الحكيم.. أود..

يقاطعنى، يرفع يده أمام وجهه..

حديث صحفى وأسئلة لا تجهد أنت نفسك فى إعدادها

وأجهد أنا نفسى فى الإجابة عليها.. بلا مقابل!!

ويدخل صلاح طاهر، ورجل آخر لا أعرفه، ويدور النقاش، هل تتصور أننى بعد ذلك أحتاج إلى أسئلة وإجابة، هاهو (الحكيم) يخرج من نفسه، يتكلم، يقول رأيه فى كل الأشياء، ينفعل، يضحك، وأنا قابع أدون كل هذا، فقد رزقنى الله من حيث لا أحتسب، لقد شاء القدر أن أكون - أنا التلميذ الذى كان يحلم بالحصول على أحد كتبه - شريكه فى مجلس إدارة الاتحاد وعضوا معه فى أحد لجان المجلس، أراه وأتحدث إليه، وأحضر معه - ذات مرة - عرضًا لأحد الأفلام السينمائية أسمعه وهو يعلق على أحداث الفيلم، ونعود معا وأسمعه وهو يعلق على أحداث الحياه، ألا يستحق هذا التسجيل والتدوين؟!

المناقشة تدور حول المسرح، أتصور مسرحنا المصرى بدون توفيق الحكيم، أتصور ٥٧ عاما تمضى بدون مسرحيات مثل (أهل الكهف) و (شهرزاد) و (يا طالع الشجرة) و (السلطان الحائر) ٥٧ عاما مضت والحكيم يعيش للمسرح ويكتب (بالمسرح) كما يقول، لاشك أن المسرح

المصرى تنفس من خلال مسرحيات توفيق الحكيم، وتطور بتطورها، وكذلك تأثر بصمته.

أول مسرحية؟

(كانت أول تمثيلية لى فى الحجم الكامل هى تلك التى سميتها (الضيف الثقيل) أظن أنها كتبت فى أواخر عام ١٩١٩ لست أذكر على وجه التحديد، كل ما أذكر عنها - وقدفقدت منذ وقت طويل - هو أنها كانت من وحى الاحتلال البريطانى، وأنها كانت ترمز إلى إقامة ذلك الضيف الثقيل فى بلادنا بدون دعوة منا، وبدون رغبة منه فى الانصراف عنا).

وتبدأ مع (الضيف الثقيل) رحلة توفيق الحكيم خلال المسرح وبالمسرح، ولو أنه ينكر مسرحيات الفترة الأولى إلا أنه على وجه التحديد كتب عدة مسرحيات الكثير منها كان مقتبساً من المسرح الأوربى، منها مسرحيات (امينوسا) و (العريس) و (خاتم سليمان) و (على بابا) و (المرأة الجديدة).

والحكيم لا يعترف بهذه المسرحيات ما عدا مسرحية (المرأة الجديدة) التى نشرها عام ١٩٥٢ بعد أن أعاد كتابتها.

وإن كانت هذه الفترة من عمر الحكيم لا يود الاعتراف بها، ولو أنه تحدث عنها فى كثير من كتبه، إلا أنها تضع يدنا على بداية الظاهرة، وتغلغل حب المسرح فى قلب الكاتب الفيلسوف الذى قرر من قبل الاشتغال بالفن، وهذا القرار الإدارى الذى يعتبر - فى ذلك الوقت - تحدياً لكل ما هو قائم من مثل وتقاليد، هو نفسه بداية الصراع، بداية

المسرح داخل (توفيق الحكيم نفسه)، فإن المسرح لدى الحكيم ليس فقط فناً يجيد كتابته، بل هى حياته ذاتها، اندمج الذات - ذات الكاتب - بالفن الذى يزاوله ويعشقه، إنه يجرى فى الشوارع خلف كامل الخلعى وقبقاب الخلعى يرن فى دقات أشبه بدقات المسرحات على بلاط الشارع، يتحدى إرادة والده وأسرته لكى يشتغل كما وصفه الأب (تعال قل لى.. أنت غرضك تشتغل بالتشخيص) إنه مجرد مشخصاتى فى نظر أبيه، ويرحل إلى باريس والمسرح داخله، رغم أنه ترك فرقة عكاشه فى مصر، إلا أنه يعترف (أن كل فنون الأرض لتعجز عن أن تجعلنى أرى ما كنت أراه صغيرا فى دمى الأراجوز الرخيص... وأن كل فرح الدنيا لايثير فى مشاعرى ما كانت تثيره دقات طبلته وهو يقترب من حينا).

ماذا فعل دارس دكتوراه القانون فى باريس؟

(لقد قرأت (المكتبة المسرحية) برمتها، فأنا كنت أراسلها من مصر قبل نزوحى إلى فرنسا، وأعرف عنوانها فى (الجراند بوليفار) وكانت هى أول حانوت دخلت إليه، إذا دخلت باريس، فجعلت أختلف إليها أياما طويلة أطالع كتبها صفاً صفاً..)

ابعدوه عن مصر لكى ينسى المسرح ويحصل على الدكتوراه فى القانون، ولكنه ما أن يصل إلى باريس حتى يلتهم (مكتبة مسرحية) كاملة، ويجرى، كما جرى خلف الخلعى - خلف شاعر فنان ويتصعلك معه فى حوارى وأزقة باريس، ثم تراه يعشق بائعة تذاكر فى شباك المسرح، إنه يندمج بذاته مرة أخرى داخل الظاهرة المسرحية الفرنسية، يرتوى منها وينهل متناسياً (القانون)، إنه أراد الفن، وإرادته هنا إرادة

مسرحية، أليس المسرح إرادة أولاً، وصراع من أجل إثبات هذه الإرادة؟ ويعود الحكيم من باريس ليقول من خلال مسرحيته الشهيرة شهر زاد.

شهريار: إنى براء من الأدمية، براء من القلب، لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف

شهرزاد: تعرف ماذا؟ ليس ثمة ما يستحق المعرفة.

شهريار: كذب ومكر، هاتى الجواب إذن عما أسألك عنه، هذا غاية ما أطلب فى الحياة.

شهرزاد: سل ما شئت

شهريار: من أنت؟

شهرزاد: (باسمه) أنا شهرزاد

كفى عن الحب والدوران، أعرف أن اسمك شهرزاد، لكن من تكون شهرزاد؟)

أليس الحكيم هذا هو شهريار، وشهريار هو الحكيم، طالب المعرفة الذى لا يعرف كللاً، وهذا الذى لا يعرف الملل فى بحثه عن المعرفة عن الحقيقة، أليس هو المسرح؟

وتطور ظاهرة المسرح لدى الحكيم، ولكن يبدو أن ظاهرة المسرح المصرى اختلفت قليلاً مع ظاهرة المسرح لدى الحكيم، رغم أنهما ظهرا معا، فقد حدث نوع من الاختلاف، فقد تلكأت الظاهرة المسرحية

المصرية طويلاً عند منعطف مسرحية (العريس) المسرحية التى اقتبسها الحكيم من المسرحية الفرنسية (مفاجأة ارتور)، فقد راحت الظاهرة المسرحية المصرية تعيد وتكرر فى مفاجآت أرتور خلال العديد من المسرحيات الفارس التى شهرها المسرح المصرى فى بدايته وانتهى بها، أما الظاهرة المسرحية عند الحكيم فقد تطورت، وأخذت معها دور الريادة فى المسرح المصرى، وبذلك تستحق هذه الظاهرة الدراسة، فهى لم تضيع داخل المنعطف التجارى، ولم تمكث طويلاً فى سراديب الاقتباس، بل انطلقت انطلاقا طبيعيا لظاهرة تطور، وبتطورها جذبت معها المسرحية المصرية.

وبالطبع كان للانفصال الذى حدث بين ظاهرة الحكيم المسرحية والظاهرة المسرحية المصرية تأثيره العميق لدى كل منهما سلباً وايجاباً، فها هو الحكيم يعترف.

(كنت أيام زكى عكاشه. أكتب المسرحية وأنا أتمثلها وأتمثل مشاعرها وممثليها على المسرح، وأتمثل الجمهور الذى كنت أراه يتردد على المسرح وكان لذلك كله أثره فى كتابة الرواية المسرحية نفسها، إن الكاتب عندما يفكر (بالمسرح) يعرف بالضبط المواقف التى تحدث تأثيرها فى جمهور هذا المسرح، ويدرك طريقة تكوين الشخصيات بالأسلوب التى تظهر به أمام متفرجيه، بمعنى أنه يكتب كل كلمة وهو يتصورها مرئية بحب، ولذلك لم أفكر فى طبع المسرحيات التى كتبتها لفرقه عكاشه لأن المسرحية التى تنجح فى التمثيل قد لا تنجح فى القراءة).

إنه هنا ينفصل عن أدواته، المسرحية تكتب لكى تولد على المسرح، ولكن المسرح غير قابل للتلقيح، فماذا تفعل (ظاهرة المسرح) عند الحكيم، إنها تلجأ لمسرح الورق، مسرح الكتاب لكى تحافظ الظاهرة على أصالتها وجودتها، أنت هنا أمام مسرح المجتمع الإرادة لدى الحكيم تأخذ طريقها، تشقه خلال زحام المسرح المصرى وتتوالى علامات الظاهرة المسرحية عند الحكيم.

ولكن لأن المسرح بكل مكوناته ونقص ركن من أركانه يعيبه، فإن مسرحيات الحكيم ما أنها ترى (خشبة المسرح) حتى تتحرك، وإذا بنا أمام (السلطان الحائر) وهى أشد المسرحيات استمساكا بمسرح الورق أو مسرح الفكر عند الحكيم ثم ينجح جماهيريا، هنا تلتقى الظاهرتان لتصنعا معا ظاهرة واحدة، وتنجح مسرحية (الطعام لكل فم) مؤكدة الريادة المسرحية لظاهرة الحكيم، وتقتحم (ياطالع الشجرة) تخلف المسرح المصرى تصعد به درجة من درجات التطور، إنها ظاهرة معطاءه، ولودة، متجددة.

الزوج: ألا تسطتيع أن تعرف مكانا يصلح لوضع جثتها؟

المحقق: (ينظر حواليه) أين؟... قل لى أنت

الزوج: قل شيئا على سبيل التخمين

المحقق: التخمين؟

الزوج: نعم.. ألا يمكنك أن تخمن؟

المحقق : أرجوك، لسنا الآن فى مجال الفوازير

الزوج : غلب حمارك؟

المحقق : نعم

الزوج : (مشيرا إلى الحديقة) شجرة البرتقال

المحقق : شجرة البرتقال!

الزوج : ما من شك فى أن هذا يسرها.. أن يتحول جسدها كله إلى سماد... سماد من نوع جيد... يغذى هذه الشجرة، فتبخ برتقالا عظيم النمو.

وهى التى تهتم اهتماماً بالغاً بالنمو العظيم... تمضى ظاهرة الحكيم المسرحية فى تطورها، ورغم حلكة الظلام، وارتعاش الظاهرة المسرحية المصرية خلال درب المعاناة الطويل التى عايشته، فقد قدمت ظاهرة الحكيم مسرحيات قصيرة ولكن بها دلالة كبيرة، ولا أرى لماذا لم يلتفت إليها دارس فى جدية مثل (مصير صرصار)، إنها - رغم صغر حجمها - أعظم أثراً من عدة كتب، والذى يجعلها تقف هذا الموقف المتصدى للظلم ، إنها كتبت فى عهد (غياب الوعى) .

وقد قدمنا، توفيق الحكيم فى جزئين حول اللغة وحول دوره الهام والرئيس فى فن الفرجة المسرحية[١] .

---

(١) ارجع إلى كتاب المؤلف توفيق الحكيم - دار الفكر العربى .

مجال الخيال: ـ

يقول فرويد (رائد مدرسة التحليل النفسى) فى كتابه حياتى والتحليل النفسى ـ ترجمة د. مصطفى زيور.

«من الملاحظ أن مجال الخيال كان ولايزال (ذخيرة) تكونت عند الانتقال الأليم من مبدأ اللذة تلى مبدأ الواقع لأجل منح بديل للإشباع الغريزى الذى تفرض الحياة مفارقته. فالفنان، كما العصابى ينصرف بعيداً عن هذا الواقع الذى لم يعد كافيا إلى هذا العالم من الخيال، ولكن على خلاف العصابى، فهو يعرف كيف يهتدى إلى طريق الواقع الراسخ. فأثاره تكون إنجازاً متخيلاً لرغائبه اللاواعية تماما كما الأحلام، التى تقاسمها، فضلاً عن ذلك كونها منزلة وسطى بما أن على هذه كما على تلك ألا تواجه قوى الكبت بشكل مباشر. لكن على عكس إنتاجات الحلم اللا اجتماعية والنرجسية، فأثار الفنان تظهر قادرة على أن تلقى قبولاً لدى الآخرين، وعلى إيقاظ وإشباع نفس الرغائب اللواعية لديهم»

(س. فرويد: حياتى والتحليل النفسى)

الفصل الرابع
سيكولوجية الفرجة
ماذا نرى وكيف نراه؟

فى تلك الجولة التى صاحبنا فيها شباب من مجموعات الطلائع ومجموعات أخرى من مجموعات القارة، اتضح لنا ما يلى

١ ـ ان هناك نقصاً كبيراً فى عدد دور العرض المسرحى، وبالتالى صعوبة، بل وندرة وحضور العروض المسرحية، وهذا يجعل من العسير عمل دراسات ميدانية متكاملة، وذلك لانحصار (الفرجة المسرحية) فى المدن الرئيسية مثل القاهرة والاسكندرية والمنصورة ولعدد محدود من الجماهير نسبياً (أخبرنى الدكتور حسين نصار، العميد السابق لكلية الآداب، أنه لم يشاهد عرضًا مسرحياً إلا بعد أصبح مدرساً بالكلية. لأنه عاش فى الصعيد بعيداً عن ضجيج مسارح القاهرة، ولهذا فهو يفضل السينما عن المسرح ـ فى حديث خاص خلال جلسات شعبة الآداب ـ مايو ١٩٩٨).

٢ ـ سوف نحصر حديثنا فى هذا الفصل على مجموعة محدودة من الأعمال التى قدمت على مسرح الدولة، وهى ليست نقداً أكاديمياً بالمعنى الكامل، إنما هى (نظرة) على ما يقدم من عروض مسرحية، وسوف نضم المقالات النقدية عن المسرح فى الفترة من أوائل السبعينات، وقد اخترنا أعمالاً مسرحية لأدباء مارسوا الكتابة فى أكثر من مجال من أمثال: يوسف السباعى، سعد مكاوى، نعمان عاشور يوسف أدريس، وغيرهم.

٣ ـ يهمنا فى المقام الأول فى هذا الفصل من الكتاب، أن نعيد النظر فى دراسة ما يطرح علينا من خلال الحلول المقترحة لمشكلات المسرح، لأننا نرى أن الأزمة لم تطرح بشكل أفضل لأن (مشكلة الفرجة) وهى الطرح الإنسانى العام لقضايا المسرح هى التى جعلت الطرح السابق طرحًا ناقصًا غير متكامل، لذا رأينا أن نفرد للطرح الجديد من وجهة نظر المتفرج.

المسرح بين التخدير والتكدير

علمونا فى الصغر أن المسرح فن غربى، وارد الخارج، وأنه كان محرماً فى الداخل، وأن (المشخصاتيه) أعضاء الجوقة المسرحية، وهم الذين يشخصون الأدوار، ويرتدون مسوح الفرسان أو اللصوص وقطاع الطرق، لا يحق لهم الشهادة أمام القاضى ولا يعترف بهم، وظل هذا منقوشًا فى الأدمغة مدة طويلة، وعلى الرغم من المحاولات الجادة المضنية التى بذلناها لكى نتخلص من هذا (العلم) الكاذب، إلا أننا لم ننجح حتى بعد اعتراف المجتمع (بالمشخصاتيه) ووضعهم فى مصاف

النجومية الاجتماعية، وأصبحت أخبار أصغر مشخصاتى أهم كثيرا من أعظم مـخـتـرع أو كـاتب أو أديب، وعلى الرغم من الإشـادة بالفن المسرحى العبقرى، ورغم كثرة الكلام عن المهرجانات المسرحية العربية.. إلا أن (العلم) بأن المسرح فن غربى وارد من بلاد (الفرنجه) وأنه يعد من المحرمات لا يزال مسيطراً على العقول!

ذلك لأن أساس هذا (العلم) باطل، هدف من زعموا به وزرعوه فى الأدمغة، هدف باطل، يراد به تحطيم الأمة، وسلخها عن بنى الإنسان، فالمسرح شأنه فى ذلك شأن كل الابداعات الذهنية لبنى البشر، ووجوده ضمن إبداعات الأمم أمر واجب، ولا توجد أمة عاشت منذ خلق الله الأرض ومن عليها إلا ولها (فنون مسرحية)، وإن اختلفت المصطلحات وتغيرت العبارات، كما سلف وبينا فى الفصل الثانى من هذا الكتاب.

ولأننا نفكر بالانجليزية أو الفرنسية، ونتكلم بالعربية، فان فكرنا لا يستقيم، فنحن نردد الأفكار المستوردة وننطقها بالعربية، لهذا سمحنا (بفنون المسرح) كما جاءت بها أوربا، و فى نفس الوقت تعاملنا معها بالعربية، ومن هنا جاءت أزمة المسرح، أو بمعنى أصح (أوهام أزمة المسرح العربى)!

الأساس فى (المشكلة) أن تكون لها وجود، وأن يكون هذا الوجود تعوقه العوائق وتقف دونه الصعاب، ويأتى الحل أساسًا من إزاحة العوائق، وإلغاء الصعاب وإفساح المجال (للموجود) بالنمو والاستمرار..

وقبل أن نناقش العملية المسرحية كما سميناها لأنها دائرة تضم ليس النص المسرحي وحده ولا دور العرض المسرحى

ولا المخرج ولا المؤدى، إنما تكتمل العملية المسرحية الدائرية بالمتفرج، ولهذا نسأل: والسؤال، هل لدينا مسرح عربى؟ فاذا كانت الإجابة بنعم، فان كل المشاكل يمكن حلها، واذا كانت الإجابة بالنفى، فان المشاكل لن تحل، ونظراً لأن ما يسمى بمشاكل المسرح العربى لا يجد لها القائمون حلاً. فإننا نميل إلى المسرح العربى غير مدفون فى باطن الشعب والفاعل مجهول؟ لأن المسرح الذى نبكى عليه، هو تقليد مزيف لمسرح أمم أخرى أسسته ليكون ضميرها ولسانها ومجال المناقشة والحوار.

ونظراً لأن الأمم تختلف كما يختلف بنى البشر، وإن لكل ضميره ولسانه، فإن الساحة العربية لايناسبها الشكل الغربى للمسرح، وبالتالى لم تستطع (إيجاد صيغه مسرحية) تصلح لها.

ولأن المسرح ضمير ولسان، والضمير يحتاج إلى يقظة، واللسان يحتاج إلى حرية النطق والكلام.. وإذا توافرا وجد المسرح العربى، وليس بحسن نوايا وكثرة الشكوى ترتقى الأمم.

لقد حاول يوسف ادريس أن يقدم شكلاً مصرياً للمسرح، ونجح إلى حد ما، ولكن التأثر الغربى كان لايزال طاغياً، وحاول نعمان عاشور من قبله، ولكنه استخدم (الرؤيا الغربية) لطرح قضايا مصرية، وكذلك فعل رشاد رشدى وعلى سالم وسعد وهبه وغيرهم، ولكن نجح (الفريد فرج) إلى حد بعيد، فحاول استخدام حكايات ألف ليله وليله، والحكايات

الشقية وأعطاها (المنظور العصرى) فكان لها مذاقها الخاص الذى ميزها عن بقية العروض الأخرى التى غرقت فيها الثقافة الجماهيرية، وحاولت تقديم مسارح المصطبة والجرن، وإن ظل المخرج عبد الرحمن الشافعى برؤاه الخاصة متفردا فى تقديم المنظور المصرى الشعبى.

وهناك، بلا شك، العديد من المؤلفين والمخرجين الذين حاولوا وكانت لهم شرف المحاول.

ومع هذا نظل نحن المتفرجين فى حالة (كآبه) فى انتظار الفرج لطرح قضايانا الاجتماعية وفقا لما ذهبنا إليه إن المسرح بلا متفرج تتنفق هو لا مسرح على الإطلاق؟ ومن هنا تكمن القضية الاجتماعية.

والقضية الاجتماعية تبدأ من:

(القضية المسرحية) إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير للدلالة على أن مسرحنا يعانى مجموعة من الصعوبات والمشكلات تؤثر إلى حد بعيد على تطوره، كما أنها تعرقل اندفاعه نحو النمو، هى قضية حضارة فالمسرح سواء رغبنا فى ذلك أو لم نرغب، هو فى المقام الأول الأساس لكل أنواع النشاطات الإنسانية كما أنها مثلها جميعًا، وهو يرقى إلى مرتبة وضعه (بالظاهرهالاجتماعية)، فهو مرتبط بالإنسان، معبراً عنه، وهو وسيلة وغاية، ليس وسيلة فقط ـ كما تتخذه بعض الدول ومسجلة إعلام، إنما هو أيضاً غاية فى حد ذاته ، وهذه الأخيرة.. نقطة فى غاية الأهمية.

والعملية التمثيلية التى يقوم عليها الركن الهام للمسرح، أو الإيهام بواقعية أو جدية ما يقع من أحداث على المسرح أمام المتفرج، والتى

يتقبلها المتفرج مهما بذل من محاولات ذهنية لكى يثبت لعقله أن ما يحدث أمامه ما هو إلا (تمثيل فى تمثيل)، إلا أنه وفى لحظة خاطفة ينسى كل هذه التخديرات ويسقط فى عالم الإيهام الذى يخلقه الممثل بقدرته، فإذا به وقد التصق ذهنيا بالحدث الماثل أمامه، مندمجًا فيه كلية، هذه العملية تشير إلى دلالة - حاولنا اثباتها طوال إعداد هذا الكتاب - مدى تأثير المسرح على الوجدان الفردى للمتفرج، بحيث تنقله إلى حالة ذهنية ونفسية، هى بالتأكيد ليست هى نفس الحالة التى دخل بها المسرح، وكما سبق وأن بينا، فان هذا يؤدى إلى القول بأهمية (وجود المسرح) كوسيلة لا يمكن أن يرتقى إليها أداة أو وسيلة اخرى من وسائل الفن لارتقاء بالمفاهيم العامة للأمة وبتقويم العقل الجمعى للأمة.

وكما أن الإنسان، إجتماعى بطبعه، ميال بفطرته إلى التواجد فى جماعة إنسانية، الأمر الذى جعل علماء الاجتماع يصلون - فى وقت مبكر - إلى حقيقة أهمية (التنشئة الاجتماعية) وأثرها على تكوين الإنسان، فإن الإنسان أيضاً ممثل بفطرته، مثال إلى (التمثيل) بطبيعته، وبالتالى يصبح التمثيل ظاهرة اجتماعية أصيلة فى الإنسان، مثلها فى ذلك الظواهر الاجتماعية الأخرى المصاحبة بالضرورة للحياة الإنسانية كاللغة والعادات والتقاليد والاقتصاد والسياسة، وما إلى ذلك من ظواهر اجتماعية أساسية، وبالتالى يسرى عليها، أى على العملية التمثيلية مايسرى على الظواهر الاجتماعية الأخرى، من تأثر وتأثير ببعضها البعض، كما أنها تصبح ضرورة من ضرورات الحياه الإنسانية، لا

يمكن اهمالها، وبالتالى فالتمثيل يعد حاجة أساسية من حاجات الإنسان نستبدلها عادة بالفرجة على التمثيل الذى يحل محل حاجة التمثيل.

يؤدى بنا هذا إلى أن (العملية التمثيلية) التى هى جزء من العملية المسرحية، ليست مجرد وسيلة أو غاية تطلب لذاتها فقط، بل هى عملية أساسية لتواجد الحياة الاجتماعية، وركن هام من أركان التنشئة الاجتماعية التى تعطى لنا إنساناً سوياً.

وإذا اتفقنا معًا حول هذا الرأى، فإن مناقشة (القضية المسرحية) لابد أن تأخذ طابعًا آخر ومنهما آخر غير هذا الطابع أو المنهج الذى يتبعه معظمنا الآن. وعلينا - فى هذه الحالة - إعادة النظر فى القضية المسرحية على أسس جديدة ووفقًا للمنهج الجديد، فنحن لسنا أمام مشكلات عدم وجود نص أو عدم مقدرة مادية، إنما نحن بصدد مشكلة وجود بشرى سليم نفسياً واجتماعياً وجسدياً!

إن مناقشة مشكلات المسرح على أنها مشكلات خاصة بوجود النص المسرحى أو راجعة إلى نقص الخبرات الفنية، أو قلة الأموال المعتمدة، أو قصور فى جهود العاملين بالحقل المسرحى، أو حتى عدم وجود مسارح كافية، ليست هى المناقشة الموضوعية للقضية المسرحية، وهى تدخل فى باب ترديد كلام سبق أن قيل، وسوف يظل يقال دائمًا وأبداً، لن يحل قضية ولن يأتى بجديد ولن يخلق طريقًا لتطوير المسرح، بالإضافة إلى أنه مردود عليه وليس كله صحيحًا، إن لم يكن كله مفتعلاً، وهو باطل يراد إلباسه ثوب الحق.

إن وجود عدد كبير من مؤلفى المسرح استطاعوا أن يقدموا نصوصًا جيدة للمسرح المصرى دفعت به إلى آفاق ثقافية أرحب، ليدفعنا إلى القول أن المناقشات التى تدور حول النص والمخرج ودار العرض والمؤدى المشغول بالماديات، مناقشات مبتورة، لأنها أهملت الهدف من هذا كله وهو الإنسان المتفرج، المنتج الأول، والعنصر الأساسى الذى من أجله أقيم كل هذا (العرس).

والتغاضى عن هذا المتفرج يعتبر حرثا فى الماء، ويجب إعادة النظر إلى أن الفرجة ليست ترفاً يمكن الاستغناء عنه، إنما بالفرجة يحيا الإنسان.

تكامل التنشئة الاجتماعية:

القصد فى الدراسات الاجتماعية والنفسية تفتيت العناصر، مثل عالم الكيمياء الذى يفصل جزئيات العنصر لكى يرى كل جزئ على حده، ثم يرى التحام هذه الجزئيات وتفاعلها معاً، ودور كل جزئ منها، وهذا ما يحدث فى العلوم الإنسانية فى الوقت الراهن، فالدارس فى علم النفس الجنائى لا يحصر نفسه فقط فى مجال تخصصه، لأنه إزاء (إنسان) له دوافعه وحاجاته وله صفاته الوراثية ودلائل الوظائف العضوية وما إلى ذلك، وقد سبق لعلم النفس أن بدأ فى (الدراسات الكلية) ولكنها لم تؤدى إلى نتائج ملموسة، لهذا حاول الوصول إلى نظرية (فصل الذرات) كما فى العلوم الطبيعية.

فاذا نظرنا إلى ما نطلق عليه مصطلح التنشئة الاجتماعية وفقاً لهذا التطور. فان الفرجة التى نحن بصددها الآن تمثل عنصراً هامًا لا يقل

أثراً عن الأسرة والمدرسة والنادى والعلاقات بالآخرين، إن فرجة الطفل عندما يندفع وسط أطفال الحارة ويندس بينهم لمشاهدة (السفيرة عزيزة) أو خيال الظل أو حتى الحاوى فى الحارة والساحر فى الموالد والأسواق وحفلات الأسرة، تعادل عاماً كاملا من الذهاب إلى المدرسة وتعلم جدول الضرب والفعل الماضى والفعل الحاضر، واستهانتنا بهذه (الفرجة) هى التى دفعت بنا إلى (تحريم المشخصاتى والمشخصاتية) وإن اعتبار التمثيل قلة أدب وإلى تجريم ارتياد المسارح.. وبالطبع أدى هذا إلى ضآلة الحصيلة المسرحية وأدى هذا بدوره إلى ندرة (الوجود السوى للإنسان)، لأن هناك نقصًا قد حدث ثم إن كل الأحاديث عن المسرح وأزمته تنصب فقط على هذاالجانب وكأن الصالة لم تعد لها وجود.

وقديماً كانت القبائل تلجأ للتمثيل لكى تعلم أطفالها طرق الصيد والقنص والهروب من الوحوش وحماية القبيلة من أخطار الفيضان والكوارث، ولا يصبح الطفل رجلا إلا بعد أن يتخرج فى المدرسة.

المسرح هو نفسه السبب:

إذا أردنا التعرض للقضايا الاجتماعية التى آثارها (المسرح)، فإننا فى البداية يجب أن نتعرض للقضية الأساسية للمسرح، وفقاً للرأى الذى سبق وطرحناه، فإن المسرح نفسه يصبح هو القضية الأولى التى يترتب عليها القضايا الأخرى والتى ينبع منها ـ بالضرورة ـ القضايا التى يتبناها المسرح كوظيفة اجتماعية حتمية مرتبطة بحتمية وجوده، ولهذه القضية عدة ظواهر.

أولها، تغلب تيار القطاع الخاص بحيث أصبح التيار المتدفق والأعم، أى أن العملية المسرحية بما تحتويه من كل الفنون أصبحت فى حوزة من يملك هذه الصناعة، ومن يملك كهذه الصناعة، وهو من يملك المال لتمويلها، وبهذا أصبح المسرح والعملية المسرحية - فى شكلها الأعم - فى حوزة رأس المال وتحت سيطرته المطلقة، وبمعنى أوضح أن صاحب رأس المال هو الذى يملك الحكم على الأفكار التى تقدم له والتى يغامر بأمواله لتقديمها على المسرح والإنفاق عليها، وهنا مكمن الخطر الأول أن يتحكم رأس المال فى إصدار الأحكام الأدبية على الأفكار الإنسانية، وبذلك يتحكم فى القضايا التى يمكن طرحها - خلال عروضه المسرحية - على الجماهير - ويمكنه - أيضا - أن يحجب قضايا أخرى ربما تكون أكثر أهمية من القضايا التى وافق على طرحها، وبالتالى تسقط العملية المسرحية فى مجال الصناعة أى تتحول إلى إحدى الصناعات التى تسير وفق العرض والطلب والمنافسة الصناعية والتجارية الحرة، وأيضا الصناعات المترتبة عليها مثل صناعة (الأفكار المقنعة) و (صناعة الإعلام) و (صناعة الأبطال والنماذج البشرية أو القوالب السلوكية) .. إلى آخر هذه الصناعات التى تترتب على الصناعة الأم وهى صناعة المسرح.

ومع هذا يظل هناك (أمل) يجعلنا لاننظر إلى هذا الأمر بهذه النظرة (الجافة) وهى (الطرف الآخر) من صناعة المسرح - الطرف المشترى لها أو الزبون أى المستهلك لإنتاجها)، وهو المستهدف من قبل أصحابها والمصدر الطبيعى والوحيد لأرباحها، لأن رأس المال وحده لايستطيع مع استخدام كافة أساليب (الترويج) أن يضع عرضاً مسرحياً

ناجحًا على حساب (أفكار ردئية) .. ولهذا فان المتفرج الذى يملك أن يدفع، يستطيع أن (يحد) ولو بدرجة ما، من غلوان صاحب رأس مال المسرح الخاص، وذلك وفقا للقاعدة الاقتصادية الهامة (الزبون على حق دائما)، وهذا الحق طرفاً فى (العملية المسرحية) .. ويجبر صاحب (رأس المال) على أن يضع فى حسبانه مراعاة (خاطر الزبون) أى المتفرج.

وهذا (الخاطر) الذى نبع من القاعدة الذهبية للتاجر الشاطر (الزبون على حق) تحول هو الآخر إلى (كارثة) أخرى زادت من سوء (التصنيع المسرحى، لأنها تستغل أسوأ استغلال، وقد سبق وأن أفسدت السينما المصرية، وقال أصحاب الأفلام تقول (الناس عايزه كده) أين هؤلاء الناس؟[1] لا أحد يدرى، أين هذا المكتب الفنى الذى أخرج هذه الإحصائية الدقيقة، والتى أحصت (الناس) وسجلت رأيهم إلى درجة خروجها بهذه الحقيقة العلمية الباهرة (الناس عايزه كده) .. فإذا كان (الناس) عازوا (الكده) فلماذا يسقط هذا (الكده)!! ولماذا تفشل السينما العربية فى أن تقدم فناً نستحى منه فى المؤتمرات وعروض المهرجانات (واستمر هذا الحال طول مائة عام).

وهذا الداء الذى استشرى فى السينما اقترب اقتراباً رهيبًا من المسرح المصرى، وكما ذهب بالسينما إلى (برك الجنس)و (مستنقعات

---

(١) لم يحاول أحدهم دراسة رغبات المتفرجين فى السينما أو المسرح كما يفعل للتليفزيون.

الهمبكه)، قذف بالمسرح إلى (وحل الشوارع الطافحة دائما بمياه المجارى.

وهذا يجرنا إلى الظاهرة الثالثة للقضية الأولى، وهى القضايا الفكرية والاجتماعية التى يقدمها هذا (المسرح المصدوع) .. لقد وضعنا بذرة أمل فى الخير عندما قلنا أن المتفرج يعتبر طرفًا فى التعاقد التجارى بينه وبين صاحب القطاع الخاص، ولكن هذا الأمر لا يعدو أن يكون مجرد أمل، لأن تطور (عمليات الإعلام) والإعلان جعلت المتفرج يقر تحت رحمة أساليبها التى يملكها - بحكم رأس مال - مسرح القطاع الخاص، ولتعود عجلة القيادة مرة أخرى إلى (المدير الفعلى) للحركة المسرحية وهو صاحب المال المستثمر فى صناعة المسرح، وهو بالتالى الذى يختار الأفكار التى يقدمها خلال عروضه المسرحية، - ويستطيع فى نفس الوقت أن يضمن لها الرواج الهائل.

وبهذه الطريقة يضمن ربحه وترجع أهمية دراسة هذا الأمر لالأنه لا يتوقف على مجرد عملية استثمارية مشروعة يكفل لها القانون العام كل الحريات، بل تتعداها وتصبح عملية تربوية تهم كل الناس لأن من خلالها يصنع المجتمع كما سبق وأن شرحنا هنا صاحب المسرح يتحول من تاجر إلى صاحب جامعة، يتخرج من جامعته تلاميذ يحملون أفكاره ويؤمنون بها، وتردد عبارات من مسرحيات معينة، وتقليد حركات لا معنى لها يقوم بها الكبار والصغار فى حياتهم العامة، ويلعب رأس المال المدفوع فى الدعاية المباشرة وغير المباشرة دوراً هامًا

جداً[1] الظاهرة الثانية، للقضية الاجتماعية، هى الأفكار المكررة أو التى سبق تجريتها بشكل ما، وهى أيضا تابعة للظاهرة الأولى، حيث أن صاحب رأس المال هو الذى يختار، فإنه يلجأ إلى اختيار الأضمن أو المتوقع نجاحه، فرأس المال جبان بطبعه وفقا لقول علماء الاقتصاد، وهذا (الجبن) يحتم عليه عدم المغامرة والمقامرة بنفسه فى سبيل أفكار لم يسبق تجريتها، ولهذا يلجأ القطاع الخاص إلى الأفكار المسرحية المعدة، أو المقتبسة أو الممصرة وكلها مسميات (لعملية) واحدة وهى عرض المسرحيات الأجنبية الناجحة مترجمة إلى العربية، ولا نستطيع أن نسمى تغيير الاسم من (جون) إلى (جوده) إعداداً ونصفها بأنهاعملية مسرحية تحتاج إلى مؤلف عبقرى، وبالطبع فإن هذه العملية بتكرارها على مدى سنوات، خلقت نوعان من القتل العمد مع

---

(١) بلغت إجمال الإعلانات المدفوعة الأجر لإحدى المسرحيات ٥ مليون جنيه، بالإضافة إلى أن المستشار القانونى لجمعية حقوق المؤلفين قدم فى عام ١٩٩٥ شكوى رسمية عن المبالغ المدفوعة لأحد مخرجى التنفيذ بالتليفزيون، لتكرار إذاعة عمل فنى معين، . ولسنا هنا بصدد حصر المبالغ المدفوعة للدعاية والاعلان المباشر وغير المباشر، لأن هذا أصبح شائعاً فى كافة الدول، والفارق الذى يهمنا هنا هو أن المتفرج الذى لديه ينابيع متعددة للمعرفة . ومساحات كبيرة من حرية الاختيار تجعله لا يتأثر كثيرا، ولكن فى مجتمعات مثل مجتمعنا لا يوجد فكاك أمام المتفرج إلا أن يخضع خضوعاً مطلقًا لما يقدم له، إنه متفرج سلبى يقبل ما يعرض عليه، وهذه السلبية تنعكس على المواطنه عنده وروح الانتماء، بل والإحساس الداخلى بالمسئولية الجمعية، لأن كل شئ يراه مجبراً، اتسعت الهامشية بينه وبين الواقع، كما اتسعت بينه وبين الخيال، لم تعد تثيره جدلية توفيق الحكيم بقدر ما تدغدغ حواسه الكلمات الجوفاء التى يرددها ممثل يدعى الغباء، عندما انفجرت (قنبلة) أحمد عدويه بعد نكسة ٦٧ ، قلنا إن العقل الجمعى تقبلها لا من باب عذوبة صوت عدويه، إنما كانت تعبر عن هذا المتلقى الذى لم يؤخذ رأيه فيما حدث ويحدث أنه الهامش الذى أحس بالهواء داخله وخارجه، راح يطحن الهواء ويضحك.

سبق الاصرار والترصد لعمليات الإبداع الفكرى فى المسرح، وشلت حركة التأليف المسرحى وانتشار (المسرحيات المعدة)، هو بالضرورة عملية اقتراض أفكار صنعت لمجتمعات أخرى أجرى عليها بعض أعمال التمصير لكى (يفهمها) المتفرج المشترى وهذه الأفكار (السلف) بالضرورة، ليست أفكاراً من بنات المجتمع المصرى ولم تنبع منه ومن حاجياته الاجتماعية والنفسية، وكل ما يحدث لها من محاولات لكى نتوهم أنها (مصرية الصناعة) محاولات فاشلة، ربما نضحك، ربما يتدفق المتفرجون على العرض المسرحى لكى يضحكوا لكن تظل هذه الأفكار المعروضة مسرحيًا مجرد (عرض) لا يعبر عن المكان الذى يعرض فيه، وهو فعل منتقل غير نابع حقيقة من رغبة وحاجة المتفرج!

الظاهرة الثالثة، سريان أفكار اجتماعية لا تمثل قيمة حقيقية فى الواقع، سواء عندما عرضت فى مجتمعها الأول قبل اقتراضها أو عندما اقترضناها لنقدمها فى مسرحنا، وإن القيم الاجتماعية التى تحملها هذه الأفكار الاجتماعية، علاوة على أنها منقولة من مجتمعات نختلف معها بالضرورة فى العادات والتقاليد والقيم، وبالتالى لاترتفع إلى مستوى الفن المسرحى الذى هو القيادة الأولى لسلسلة طويلة من الفنون والتى تقود بدورها الحركة السلوكية فى المجتمع عاملة على تطوير قيم الخير والجمال والحب طاردة الشر والبذاءة والجهل.

وهنا تأتى الظاهرة الرابعة، وهى سريان (حركة سلوكية) داخل المسرح نفسه، تحدث تلقائيًا - وهى عدم احترام ما يقدم - بل تصل

بالفنان نفسه إلى (البلبلة الفكرية)، إلى عدم الوصول إلى اليقين الفنى الذى يمكن أن يستشعره بداخله وأن يصل عن طريقه إلى القيمة الأصلية التى يقدمها على مسرحه، إنه يصنع وهو المؤدى الأول فى العملية المسرحية. فناً لا يرضى عنه، ومأساة فنان مثل عبد المنعم مدبولى يمثل قمة هذه (اللعبة الخطرة)، فعندما هاجمه النقاد وقالوا إنه يقدم لوناً من مسرح الاستاذ، تحمل وصبر، وتعلل بأسباب كثيرة، ثم ظهر بفرقة خاصة به تحمل اسمه وقال إنه الآن صاحب الرأى الأول والأخير، وإنه الآن يملك - بصفته صاحب فرقة - أن يقدم اللون المسرحى الذى يرضى ذوقه وحسه الفنى، وإنه تحرر من ضغوط أصحاب الفرق، وتمطى وفرك يديه، ثم صاح فى حماس صيحة طرزان فى الغابة البكر. وقدم مسرحية (راجل مافيش منه)، وابتسمنا وتألمنا، وقد سلمنا إليه ما هذا يارجل، إنها أولا مقتبسه عن مسرحية (أميريكية هايفه جداً) ثم إنها لا تقول شيئا، بل بدلاً من تأكيد قيمة الخير قدمت لنا رجلا بقرنين لاصلة له إلا أن يسمح للرؤساء باستغلال شقة عمته فى أغراض قذرة، هل هذا هو ما سعيت من أجلة وثرت ثورتك العارمة على فن القطاع الخاص، قال: فعلا هذا خطأ (وأنا هنا لا أتجنى عليه ولا أنقل حواراً من خيال) بل هى ملخص مناقشات أجريتها معه فعلاً، قال: انتظروا تحفتى القادمه، وانتظرنا.. ثم شاهدنا مسرحيته الثانيه (ياما لك قلبى) وشعرنا بالحزن أكثر، وغضب ثم جرى غاضباً ثم أغلق المسرح فى غضب، ثم أعاد العرض فى غضب أشد.. لماذا يامنعم؟ لأن المسرحية وحشة.. كيف نفهم الأمر - لماذا قدمتها وأنت تعرف أنها لا تقول شيئا!!.. لأنك فى النهاية لا تملك (النقود)

لايكفى أن يضعوا اسمك فوق الجدران، ولا أن يضعوا المال بين يديك، ولكن الأمر إذا كنت جاداً أن تتخلص من سلطة الذهب على نفسك.

مع هذا نقول:

أولا: لسنا ضد مسرح القطاع الخاص، لأنه من الملاحظ خلال نشأة وتطور المسرح المصرى، أى منذ عام ١٩٤٨ وحتى عامنا هذا (١٩٩٨) قام المسرح المصرى، وبالتالى المسرح العربى على أكتاف (أفراد) قلائل كانوا هم كل شىء ، انفقوا أموالهم وضحوا بكل ما لديهم من أجل هذا الفن، ولولا مجموعة من أفراد هذا الشعب بذلوا كل ما لديهم حبًا واخلاصًا، لما وجد هذا الفن، ولهذا فان وجود وتواجد هذه الفرق المختلفة التى يشرف عليها أفراد يجب العمل على تشجيعها حتى لا تنحاز إلى العملية التجارية البحته، وأعتقد أن العملية المسرحية أصبحت بما تحتاجه من تحويل كبير لم تعد مجرد مغامرة فنان وراث أو هاوى يبحث عن نفسه، بل أصبحت عملية تجارية اقتصادية لها جدوى استثمارية يجب أن تعود للمستثمرين.. ولهذا نقترح رصد جوائز مالية كبيرة تعطى لأفضل العروض المسرحية التى يقدمها المسرح، وهذا بالطبع يعوض الخسارة المالية - اذا كانت واردة عندما تقدم الفرق لونًا راقيًا من ألوان الفنون المسرحية - مع العلم بأن الدراسات أثبت، دون الدخول فى المناقشات السياسية، إن المسرح ينمو ويتطور مع نظام رأس المال الحر، بل إنه يصبح البضاعة الرائجة، إذا ما أحسن صناعته.

ندرة قاعات العرض المسرحى تمثل لونًا من ألوان الإعراض عن فهم أهمية الفرجة المسرحية فى التربية الإنسانية، لا يوجد فى مدينة

القاهرة الا عدد ٦ مسارح فقط، سعتهم الإجمالية تصل إلى حوالى ٥٦٠٠ متفرج فى الليلة الواحدة، بينما يصل تعداد المدينة حوالى ١٥ خمسة عشر مليوناً، وعدم وجود أماكن عرض، سواء فى القاهرة أو الأقاليم، يمثل عقبة أمام سريان ظاهرة الفرجة ونموها وتطورها.

أيام الوسية بين الرمز والمدلول

لكزنى متفرج بجوارى، يبدو أنه قاهرى، وسألنى عن معنى كلمة (الوسية)، لم أرد عليه، فقد شعرت أن الأمر يحتاج إلى شرح، فالذين عايشوا الوسية وأيامها فى الريف - من أمثالى - يفهمون ما هى الوسية، ويتقاطر على خيالهم جحافل من ذكريات الوسية وصاحب الوسية وابن صاحب الوسية، الهيصة التى لا رابط لها ولا زمام، العيار المفلوت، والقانون الغائب، الفوضى فى المرعى والزراعة، الخيبة فى الإ نتاج وقلة الغلة - الأجر المحبوس عن عمال تعبوا من المطالبة فناموا كسالى تحت أشجار الوسية، وصاحبها يمضى ليالى الأنس فى القاهرة، لا تكف يداه عن طلب المزيد من المال، ولا يكف لسانه عن سب الناس، إذا تنفسوا خنقهم، وإذا صمتوا انزعج لسكوتهم، فهم فى جميع الحالات أفاعى تستاهل القتل، وله فى نسائهم مزرعة يجوس فيها كما يجوس الثعلب فى حقل الكرنب، يتلف هذه، ويفتك بأخرى، ولا أحد يستطيع أن يقول: لا، فنحن فى الوسية.. حيث كل شئ مباح لصاحب الوسية ولتيران الوسية التى يتركها الكلاف تأكل من المرعى أو تأكل من عيدان القمح، بل لا يجروء الكلافون على قيد تيران الوسية، بل يطلق لها العنان سائبة هائمة تأكل ما شاءت.

وعندما يختفى القانون، يختفى العدل، وعندما يختفى العدل تختفى الكرامة مع الزوجة المخطوفة، وعندما تباح الحرمات يطمع فى المدينة كل جراد الأرض.

كيف أرد على زميلى القاهرى الشاب وهو لم يعش التجربة كما عشتها أنا واقعًا خلف حياتنا زمنًا طويلاً، تحولت فيه مصر كلها إلى وسية كبيرة، ترعرعت فيها التيران، وداست بأقدامها الشرسة كل موازين العدل، حتى ذلك الميزان الصغير الذى نجا منهم وبقى فى يد القاضى (محمود التونى) يتباهى به راقصًا ليعلن علينا أن هناك (عدل)، وأن هذا ميزان العدل المضبوط (.. واللى مش عجبه يوزن بره)، ولا نملك إلا أن نجيب عليه فى نفس واحد (اللى!!)، فليس لنا خيار أن نعلن إعجابنا بعدل القاضى أو عدم إعجابنا بميزانه، فكيف لنا الخروج لكى يتسنى لنا أن نزن عند قاض آخر؟ فقد مات القضاة مع موت العدل، ورقى القاضى الظالم إلى رتبة قاضى القضاء، حتى ولو ارتبنا فى عدله فإلى من نشكوه؟.. إلى الشرطة؟! كما فعل (عبد السلام محمد) الذى وقف يشكو لعامود النور؟

الشرطة فى خدمة الشعب، أقصد فى خدمة صاحب الوسية،. تفعل ما يأمر به، فهو الشعب وحده وفى خدمته تتفانى، وما عداه لاشئ، فقد تحولت (قمر زوجة عبد السلام محمد إلى حالة سياسية ممنوع الكلام عنها لأنها من اختصاص السياسة العليا، من اختصاص (الخندقدار) صاحب الوسية، الذى سلب كل سلطة كما سلب القاضى حقه فى أن يكتب (منطوق الحكم) فليس على القاضى إلا أن يتلوه فقط،

يتلقطه بلسانه، فالقاضى - حتى ولو كان قاضى القضاه - مجرد أداة فى وسية (الخنددقدار).

وأمر عام الشرطة (مدحت مرسى) مجرد كرباج فى يد صاحب السلطة، والذى يعارض أمر عام الشرطة، فإنه يتعرض للعذاب المطلق على يد كل من (سلقط) و (ملقط).

فى الوسيـة إذاً تكلمت تعاقب، واذا صمت تعاقب أيضا، فأنت فى الحالتين مدان وخلفك يتربص سلقط وملقط ولن تفلت منهما، فهما وحشان مسعوران لا يكفان عن شرب الدماء.

الوسية جرت كل هذا معها، فضحت المستور، وأظهرت المدلول، وقفت بالرمز إلى دائرة الضوء، وأحمد عفيفى، فى ثوب العفة الأولى لكاتب مسرحى جديد، وقع فى المحظور وفضح قضيته، رغم أنه يتصور أنه يقدم رمزاً ويتخفى خلف اسمه، فالاسم الذى اختاره يكشف عن نواياه من أول وهلة، فلا مستور حاول أن يداريه، ولا مخبوء فى دهاليز الجب يجب أن نبحث عنه، إنه منظور وواضح، كل ما يقوله، وكأنه التسجيل! ومع هذا فإ نه يذكرنا بالمسرح الاجتماعى، الذى ازدهر أيام الدكتور عبد القادر حاتم أيام النهضة المسرحية التى قدمت لنا العديد من المسرحيات الاجتماعية، كما قدمت الكثير من كتاب المسرح الاجتماعى وعلى قمتهم سعد الدين وهبه، إنها عودة إلى (وعى المسرح) أو عودة الوعى إلى المسرح.. مسرح القطاع العام.

(٤٠) مشهدا تضمنتها المسرحية، أى أن هناك مشكلة (القطع) الأزلية التى تفكك العمل المسرحى، وتأكل التعاطف الجماهيرى مع

المسرح، تلتهم ذلك الخيط الودى الذى ينشأ بين المتلقى والممثل، ولكن عبد الغنى زكى مخرج المسرحية أنقذنا من هذه الورطة واستفاد بامكانيات الإضاءة التى أعطته منفذا لكى يصل ما انقطع من حبال الود بين المتلقى والممثل، كما أنه استطاع بطريقة احتضان صالة العرض وإضافتها بكاملها إلى خشبة المسرح، عن طريق تسلل المنادى (عبد العزيز عيسى) إلى الصالةباعتبارها أرضًا من ضمن أراضى الوسية، أعطى المخرج، بهذه الحركة البسيطة، جواً من الجذب الجماهيرى لنص ملئ بالجمل الطويلة الخطابية النيرة، كما أنها ساعدت فى توضيح المدلول وفضح الرمز حيث اختلطت القضية التى يعرضها النص من خلال شخصيات تبدو تارخية فى مظهرها، بالقضية العامة التى هاشتها الجماهير واقعا، ومن هنا يقفز المخرج إلى دور المفكر السياسى.

ودخول (عبد السلام محمد) فى إطار ضم الصالة بالمسرح، مع قدرته الرائعة فى الأداء، أقام الدليل على أن فكرة عبد الغنى زكى لم تكن مجرد خطوة تقليدية يقلد فيها مخرج آخر، بل دلت على أنه يعى ما يقدمه من خلال نصه المسرحى، فلم تكن حركة علوية أو تقليدية، (عبد السلام محمد) يغوص فى الصالة، يشكو لطوب الأرض، يقترب من المتفرجين، إنه نموذج جيد لمطحون مطعون من ضحايا (خندقدار الهوجا) الذى سلبه زوجته والتى هى - فى نفس الوقت - ابنة عمه أى أنه سلب العائلة مع الزوجة، وسلبه العقل ثم سلبه الصحة، وبعد ذلك سلب منه كل شئ.. سلبه حياته، وحكم عليه بالموت.

وأداء (عبد السلام محمد) الجيد يجعلك تشعر بهذا (الحرفوش المغبون)، فقد كنا جميعا مثله، وإن كان هو قد اشتكى الشرطة للشرطة،

ونحن لم نفعل، وإن كان هو قد أقدم على الموت لإنقاذ (نور الدين) ونحن لم نتحرك خطوة.. فإنه فعل ما كنا نرجو أن نفعل، وما كنا نفكر فيه، فمن حقه - بالتالى - أن يطوف بالصالة، وأن يأتيها مرة من الشمال ومرة أخرى من الجنوب، إنه يحرثها بكلماته علها تستنبت زرعاً عملاقًا يقف فى وجه (الخندقدار)، وتطاول حتى تعلو على أرض الحارة، وتصعد درجات الحكم.

ولكن المحير، الموقف النسائى، أو العنصر النسائى فى المسرحية، ففى المسرحية سيدتان، أولاهما (قمر) ابنة الحانات والخمارات التى تسعى حتى تصل إلى فراش الخندقدار، ومن هنا تتربع على قلبه وعلى رأس المجلس الحاكم للوسية.

والزوجة الفلاحة الخائفة أبدا على زوجها، الثرثارة دون توقف، بلا هدف تصلح له، فهل يليق أن نغفل هذا العنصر الحيوى هذا الإغفال ولا نورده إلا فى حالتين كلتاهما على نقيض الحركة العامة للمسرحية، رغم أهمية الأولى، والتى تحولت من زوجة إلى حالة سياسية!

قمر (ميرفت سعيد) صعدت السلم من الأسفل، من مومس فى كباريه إلى زوجة (البصبع أوغلى) الوزير الأول فى وزارة الخندقدار، وهى فى نفس الوقت عشيقة الخندقدار الذى يهيم حبا، وأيضا هى خليلة قاضى القضاه، وعضو فى المجلس الموقر الذى يحكم الوسية، إنها صعدت عن طريق جسدها، هى كما أعطته لنور الدين داعية الحرية أعطته للطاغية، ثم تنقلب فجأة - ودون مبرر درامى تصنع - إلى زعيمة للشعب، تخطط له ثورته، وتقوده فى نضاله، وتدلهم على أسرار

القصر ، قصرعشيقها الحاكم، وهى تضحك من قلة عقل الخندقدار، وهكذا ومرة واحدة تنقلب قمر إلى زعيمة ثورية دون تبرير مقنع لهذا التحول، اعترف أن هناك فى الأدب العالمى العديد من المومسات اللاتى انقلبن إلى مناضلات، أو كن مناضلات وتسترن تحت ملابس العاهرات زيادة فى الحيطة، ولكن كل عناصر هذا التحول - دراميه - موجودة، لاغائبة كما فى حالة قمر.

ومن هنا كان الإحساس بثوريتها مفتعلا، وكان صراخها (الوطن) لا معنى له، وهكذا تشابهت مع صراخ الفلاحة - عنصر النساء الثانى فى المسرحية - وكأن الوسية التى تموج بالثورة قد خلت من النساء، فإذا كان الرمز هو المقصود فقد أخطأ الرمز وجانبه الصواب، أما إذا كانت الدلالة واضحة دون رمز.. فان المؤلف - أيضا - قد جانبه التوفيق، وظلم نساء الوسية.

وأضعف ما فى المسرحية هؤلاء الناس الذين يتجمعون على المسرح، ثم يهتفون وبعدها يتفرقون فى ضجيج ليتجمعوا مرة أخرى ليصرخوا ثانية بكلمات جوفاء لا معنى لها، تجعل المتفرج يكف عن التعاطف معهم، ويجلس منتظرا انصرافهم لكى يتابع المسرحية، ولهذا فان الفصل الثالث، عندما أصبح الموقف يحتاج إلى كلمة المجاميع إلى كلمة الشعب، إلى أهل الوسية، احتجنا إلى هؤلاء الكومبارس الذين هبطوا بإيقاع المسرحية، وأصيب المتفرج بالملل، ذلك لأن هذه المجاميع، وهى عادة من كومبارس المسرح، لاتجيد ما تفعل، فإذا حاولت التحمس لدورها جاء مفتعلاً خالياً من الروح، وضاعف من هذا

أداء الخلندقدار (حسين الشربيني) الذى لم يكن موفقاً على غير عادته فى فهم شخصية حاكم الوسية، فتردد أداؤه بين (الفارس) و(الأراجوز) الأمر الذى جعل دوره خالياً من الروح مفتعلا فى ظاهره، وأيضاً (بعبع أوغلى) عبد المحسن سليم، فلم يكن موفقاً، وأحسست أنه فى واد آخر غير وادينا، وفى مسرح آخر غير مسرحنا، ربما كان يفكر فى السفر أثناء وقوفه على خشبة المسرح.. فلم يكن أبداً (بعبع أوغلى) الوسية المنتظر - اليد الطولى فى الوسية، المنفذ لكل مخططها فى التحكم.

وإن كان الرمز واضحاً منذ البداية، فلم يكن هناك مستور يحاول أحمد عفيفى الحفاظ على سريته، وبالتالى لم يكن هناك مبرر للرمز فى الأساس الأول، فالاسماء التى أخذت طابعاً تاريخياً، والملابس التى جاءت من (اللاعصر)، كشفها الحوار المباشر، والجمل الخطابية، حتى رمز الجراد الذى جاء وكأنه أمر عفوى مر بخاطر المؤلف، ولم يستفد به ولم يستغله استغلالاً كان من الممكن رفع قدر المسرحية إلى درجة أفضل.

إن إختفاء الرمز ووضوح المرأة دفعة واحدة من أول الاسم، ليس عيباً فى حد ذاته، بقدر اصرارنا على التخفى، ولماذا الاختفاء والاحتماء خلف الكلمات العامة، والتنكر فى الملابس التارخية، والحرية أصبحت مكفولة للجميع، والنقد مباح، والكلمة الصريحة الواضحة، تجد لها الآن متنفساً تنطلق منه، ويتوقف الأمر - فى النهاية - خلال هذا الجو الرائع من الحرية، على قدرة الكاتب على التعبير عن آمال شعبه وآلامه، إن الطريق مفتوح الآن إلى عودة ما يمكن أن يسمى (المسرح الواعى)

الذى يقول ولا يخشى السلطة، لقد مات الخندقدار، كما نفق (البعبع أوغلى)، ودخل (أمر عام الشرطة) السجن، واختفى سلقط وملقط من ساحة الشعب التى اتسعت حتى غطت جدران كل القصور.

ومسرحية (أيام الوسية) خطوة فى باب الاجتهاد لمسرح القطاع العام فى طريق عودته لريادة المسرح العربى، وسيكون عبد الغنى زكى أول من ساهم فى فتح هذا المجال، لقد كسب القطاع العام مخرجاً شاباً جديداً، لن يهرب إلى القطاع الخاص.. فقد مضت أيام الوسية وجاء الوعى إلى هيئة المسرح.

الفرجة من خلال رحلة سعد مكاوى
ومسرحية الميت الحى
المفاجأة واستدارة الواقع

هل هى مصادفة أن تعرض ثلاثة أعمال فنية، وفى وقت واحد،، كلها تدور حول الإيمان والعلم، فمسرحية «الشيطان يسكن فى بيتنا» للدكتور مصطفى محمود تتعرض لهذا الأمر ولكن من جانب الفكر الصوفى وتقديره لدور العلم المتطور لتطوير المجتمع، أو ما يمكن أن يسمى «الإيمان العلمى».

وفيلم «لقاء هناك» لثروت أباظة - هو أيضاً وبطريقة مختلفة إلى حد ما - يتعرض لهذا الموضوع، ولكن يتناول من خلال فكر الشباب الملحد ونظرته إلى الإيمان حتى يصل من خلال «الايمان التربوى» إلى الايمان الكامل.

وإذا كان إبراهيم فى مسرحية مصطفى محمود إيمانه راسخًا لا يتزعزع تحت ضغط العوامل الخارجية، ورغم الهزات التى يتعرض لها، إلا أنه إيمان رجل هجر الحياة وتركها فى حالها وسعى هو إلى حال نفسه، هو إيمان المبتعد عن الشر لا إيمان المحارب للشر، ولهذا فهو يرضى بالتحدى الذى يعرضه عليه الشيطان المتمثل فى تلك الفنانة التى زارته فى خلوته، ويذهب معها إلى ساحة قتال.

وإيمان «عباس» فى فيلم ثروت أباظة.. إيمان رافض، لقد عايش تجربة تربوية علمته الدين بطريقة خطأ، ولهذا فهو عندما يثور على كل الأوامر مطالباً بالحرية، ولأنه تلقى تعليمه الدينى عن طريق الأوامر، فإنه - بالتالى - يثور على الدين ضمن ثورته على كل ما هو مفروض من فوق، ولهذا أصبح ملحداً، ولكن فى الظاهر فقط، وليس إلحاده عن إيمان مطلق، إنه يؤمن بالتجريب، بالعلم التطبيقى ويقبل التحدى - أيضاً - الذى يسوقه العلم هذه المرة.

وكما يفشل الشيطان فى غواية ابراهيم وإتباعه عند مصطفى محمود، رغم الرداء الذى ارتداه يفضل أيضًا إلحاد عباس عند ثروت أباظة فى التصدى لمحو إيمان عباس الداخلى.

إن العلم الذى يرفعه الملحدون يفشل فى التحدى ويسقط، ليعود الايمان من جديد إلى قلوب الناس.

وسعد مكاوى فى مسر حية «الميت والحى» قد تصدى لهذا كله، ولكنه قدمه من خلال رؤيا ومنظور أكثر تصرفاً، بل وأكثر تحدياً للعلم، وهو - وبالتالى - أكثر نضحًا وتطوراً عما قدمه مصطفى محمود فى

مسرحية الشيطان يسكن فى بيتنا. وخاصة من هذه الناحية، إننا هنا أمام عمل درامى جيد الفكر، ولسنا أمام عمل فكرى ضعيف الدراما!

ما الذى يمكن أن يتحدى الإيمان؟ العلم.. أليس هو ما يتخذه الملحدون علمًا ليرفعوه ويشيروا إليه كلما تحدثنا إليهم عن الإيمان؟ عباس كان يصرخ «فى فيلم لقاء هناك» وهو يستنجد بالآلات العلمية لكى تنقذ زوجته من الموت.. هذا هو العلم!! لنأخذه ونقيمه تحدياً فكرياً وعملياً للإيمان.. وهذا ما فعله سعد مكاوى.

الدكتور الصيدلى - عند سعد مكاوى - يفنى عمره كله فى اختراع دواء ليوقف به الموت، إنه يعلم انتصار العلم على الموت، والانتصار على الموت لا يعنى - فقط - مجرد وقف الموت، والإمساك بالحياة لكل الناس، بل إنه يعنى هدم أهم ما ينادى به المؤمن وهو الثواب والعقاب فى الحياة الأخرى بعد الموت. فلن يكون هناك نهاية عمر الإنسان على الأرض، لقد أمسك الانسان - عن طريق علمه - بناصية أمره وأصبح فى إمكانه أن يقرر حياته، إن الموت اليقينى أو الحتمى والفجائى الذى كان يرعب الإنسان لكى يفعل الخير ويبتعد عن الرذيلة، انتهى واستبدل به الإنسان حياة دائمة. فالإنسان أمامه الدنيا بأكملها يفعل بها وفيها ما يشاء.

العلم الذى اخترع «دواء الموت» يستطيع - بالتالى - أن يصنع المعجزات وعلى الذين يحكون لنا حكايات المعجزات والخوارق كأدلة على الإيمان.. عليهم ان يكفوا عن هذا اللغو، فقد أمكن للعلم - هم الآخر - قدرة الاتيان بالمعجزات وتقديم مجموعة هائلة من قصص الخوارق،

ألم يقدم لنا هذا الدواء السحرى الذى يوقف الموت، وبالتالى يقدر على المزيد من الأدوية.. إنه رب جديد اسمه العلم!!.

ويقدم لنا سعد مكاوى ثلاثة نماذج - تعيش بالفعل - تتحرك، تتنفس، تعمل بعد أن مرت بتجربة الموت، بل بعد أن ماتت فعلا.

الحلاق «عبد المنعم إبراهيم» رأى الموت ثم ردت إليه الحياة بعد أن شرب من الدواء العجيب الذى قدمه له الدكتور المخترع «حمدى غيث» الكناس، وأيضا هذه السيدة العجوز «أمينة رزق».. إنهم جميعاً، وأمام كل الناس يتحركون ويحيون، بل عليهم أن يقوموا بكل واجباتهم كاملة لأن الناس تطالبهم بذلك.

ولكن ما هى حقيقة حياة هؤلاء؟ إن المرأة العجوز، رغم أنها تتحرك، وتحمل الحقيبة للدكتور، بل وتشترك فى الأعمال المنزلية، تتحرك وكأنها دمية وكذلك الكناس الذى يظل طوال المسرحية جالساً فى بلادة وكل.. أما ذلك الحلاق الثرثار الذى يتصرف بحيوانية غير عاقلة فإنه أيضاً يشبه الدمية الوحشية.

لقد اكتشفنا عيباً فى الدواء، واكتشف العيب - أيضاً - صاحب ومخترع الدواء نفسه - ولهذا راح يفكر فى إدخال التعديلات عليه، إنه يطلب المزيد من التجارب لكى يخلق طوابير الشباب التى تتحدى الموت، ونحن أيضاً - عن طريق شقيقه الطبيب «عبد الرحيم الزرقانى» اكتشفنا عيباً هاماً ومهماً فى هؤلاء الذين يتحركون.. إنهم ماتوا فعلا، رحلوا عن عالمنا وأصبحوا فى العالم الآخر، إن هذه التى تتحرك أمامنا، معلنة انتصار العلم، ماهى إلا دمى لا روح فيها، لقد «انتصر

العلم بالفعل ولكنه انتصر على الدود، فهؤلاء الثلاثة الذين قدمهم لنا الدكتور المخترع ليسوا بشرا وإنما هم أشباه بشر، أشباح تتحرك «بزنبرك» لأنها خالية من الروح، وهى مايميز الإنسان عن بقية الأشياء الأخرى، لإنسان يتميز بأنه يحمل أمانة الوعى، وأمانة التفكير،وبالتالى يحاسب على عمله وعلى تفكيره، والذى يحرك فيه كل هذا هو روحه، ومايهمنا إلا الروح، ولا يهمنا فى كثير ولا فى قليل هذا الجسد الفانى، ولقد ماتت أرواح هؤلاء الثلاثة بالفعل.. وبالتالى لم ينتصر العلم!

وتأتى وحشية الحلاق وهجومه على الأطفال، ثم قيده بسلسلة حديدية كما تقيد الحيوانات المتوحشة، إثباتاً على أن الحلاق قد مات بالفعل وندبته زوجته أمامنا، فهى تعترف أمام كل الناس أن هذا الواقف أمامنا ليس زوجها، الإنسان، الصابر، المكافح، الذى ينام على غنائه الأطفال واليتامى.. وأن هذا الشئ الحيوانى الهمجى المتعطش للدماء.. مجرد جيفة.

ويشعر العلم من خلال المخترع العبقرى بمرارة الهزيمة ولكنه لا ييأس ويعيد حساباته مرة أخرى.

وتدور الدائرة لتأتى بما لا يشتهى المخترع العظيم، بالإضافة إلى ثورة زوج ابنته وشقيقه وخادمه المخلص، فإن أشباح البشر الذين حاول أن يجعلهم يتحدون الموت يتساقطون وهذه هى السيدة العجوز تفقد «الزنبرك» الذى يحركها، أى «الياى» الذى يمسك بها لكى تقلد لنا حركة سيدة عجوز قد تحطم وهاهى تتأرجح، ثم تموت.

ويقف العلم وقد تحطمت أنيابه ينظر إلى ضحاياه وقد انهاروا، ولكن هذا العلم ـ وهذه فكرة جيدة فى المسرحية رفعتها من مقام المسرحيات التقليدية إلى مصاف المسرحيات الفكرية ذات القيمة ـ هذا العلم مشكوك فيه، لأن العلم الجيد هو العلم اليقينى، ولكن هذا العلم ـ فى المسرحية ـ علم قائم على دعامتين، الدعامة الأولى. الدكتور الصيدلى الذى بدأ من منطلق عاطفى حيث ماتت زوجته وهى فى سن الشباب وبدايته، وهى بالتالى دعامة عاطفية.. وعادة العواطف يتعلل بها العلميون لكى ينالوا من قيمة الإيمان، والدعامة الثانية. مساعدة اللص المختفى فى رداء الصيدلى المساعد، إنه إنسان متعطش إلى شهرة المال والشهرة والجنس، إنه لايتخرج من مغازلة زوجة قريبة وصديقه وولى نعمته والذى عيشه عند الدكتور، بل لايتحرج من معاشرتها وغوايتها لكى تترك زوجها وتطالبه بالانفصال، هذا المساعد الشريك الذى يسرق الدواء فى النهاية، ومن هنا مكمن الخطر وهو الذى يفوز فى النهاية للأسف.

إن التسلق على أكتاف النيات الطيبة، ومحاولة الوصول إلى القمة بشتى الطرق، وعلى حساب كل القيم، يجعله سعد مكاوى المعادل الموضوعى للإلحاد الذى يرفع رايته الدكتور المخترع.

هذه الازدواجية ، التى وضعها سعد مكاوى قد أثرت العمل الدرامى وجعلت له قيمة إجتماعية ـ أيضاً ـ بالإضافة إلى قيمته الفكرية، وأوجد فى المسرحية حيوية، إن زوج ابنة الدكتور يصاب بالقلب، لم يكن مجرد مرض فى القلب. إنه الداء الذى استشرى فى البلد، حيث تتسلل الجراثيم على شكل هؤلاء الوصوليين، ويزحفون حتى القلب لكى يعبثوا

فيه فساداً حتى يتلف القلب، إن الأمر قد استفحل إلى درجة أصبحت تهدد الكيان الاجتماعى كله.

والمساعد الذى يخترع دواء الموت والذى يتسلل حتى مخدع الزوجة لقريبه، إنهما قد تقابلا فعلا رغم إنه على النقيض إلا أنهما يرغبان فى الوصول إلى هدف واحد، إنهما مختلفان فقط فى «الطريقة» ولكنهما متفقان فى الغاية، فى الهدف.

المساعد يريد كل شئ عن طريق الدواء الذى اخترعه مع الدكتور الذى لايبغى إلا العلم للسانه، ولكن هكذا العلماء يقولون ذلك، ولكن تجار الدود يحولون كلمات العلماء واختراعاتهم إلى مسابك لصنع المال والذهب ولو على حساب البشر فالحياة البشرية لاتعنيهم فى كثير أو فى قليل.

إنهما متشابهان رغم مايقولانه - كل على انفراد - الدكتور ومساعده. إنهما فى النهاية - أيضاً - يخسران.. لينتصر البرعم الأخضر للحياة الحقيقية لقد أعلنوا عن حضور «الحفيد» قادماً من الريف.

والفكرة عندما تكون جيدة فإن أمامها موقفاً صعباً.. وهو كيف تظهر على المسرح بنجاح يضاهى نجاح فكرتها. لأن المسرح فى النهاية له مكوناته الخاصة التى يمكن أن تفسد الفترة المسرحية إن لم تكن مؤهلة لوجودها على المسرح.

ولا أدرى لماذا نلجأ فى أعمالنا الدينية أو التى تتناول أعمال فكرية دينية بحماس يصل إلى حد «الزعيق» ونقدمها فى توتر يفسدها ويضر بها، إننا نشعر بالدكتور المخترع وهو ينادى كما ينادى منشد فرقة

الطبول ،حيث تأتى طوابير الشباب كيف نتخلص من هذه السذاجة ونحن نتناول هذه الأمور، لأن بساطتها تكسب لها نجاحاً نضيعه بسهولة، وهذه السلالم الكثيرة والبناء المعمارى الشديد التعقيد، وكأننا نقلد فيدرا، ولأنهم صنعو السلالم فى فيدرا فيجب أن نصنعها فى «الميت والحى» وكأنها ضرورة!

إن تقسيم المسرح بهذا الشكل الذى صممه مهندس ديكور المسرحية كان مقيداً من الناحية العملية، ووفر تغيير الديكور وكثرة «البلاك أوت» الذى كان على المخرج اللجوء إليها، ولأن المساحة الدرامية فى الأصل المكتوب تقتضى هذا الأمر، ولهذا فإن من الأمور التى نجح فيها مهندس الديكور والمخرج أيضا هو الوصول إلى هذا التصميم المعمارى لخشبة المسرح القومى حتى يمكن تقديم هذه المشاهد السريعة دون أن نقطع تسلسل الحدث الدرامى، وإذا كان مجدى مجاهد قد أفسد على سعد مكاوى فكرته، فإنه فى نفس الوقت قد استفاد من تجربته السابقة وأصبح أكثر حيوية وانطلاقاً فى تصميمه للحركة العامة على المسرح وإن كنا نعيب عليه الحركة الفردية للمثلين، لقد نجح فى تصميم حركة عامة جيدة احتوت هذا الديكور المعمارى ولكنه تكاسل فى تصميم الحركة الفردية لإطار الحركة لدى الممثل وخاصة وهو يقدم المشاهد التى كانت فى الصيدلية فقد كانت منزوية إلى حد بعيد، بينما كان لديه هذا التصميم المعمارى الهائل على خشبة المسرح ولم يستفد به كلية، وعلى الأرجح كان مجدى مجاهد أسيراً لتقطيع المشاهد عند سعد مكاوى.

ومع هذا إن وجود مسرح فكرى جاد يقدم لنا قضايا عصرنا ويطرحها من وجهة نظر كتابنا هو فى ذاته نجاحاً رائعا لمسرحنا المصرى، ولا يضره هذا الانتشار الوبائى لمسرح القطاع الخاص التجارى بمفهومه المنحرف الذى لايود التخلص منه.

فإن كانت «فيدرا» قد أكدت أهمية المسرح الجاد وتشوق الجماهير إليه، فإن المسرحية الثانية للمسرح القومى هذا العام تؤكد إن لم تكن حالة شاذة ولم تكن مرضاً عارضاً سرعان مايزول، بل هو صحوة المسرح القومى الذى عاد إليه شبابه واسترد عافيته.. ونأمل المزيد من صحوته الشابة من خلال مسرحيات مصرية جادة وجديدة.

يوسف السباعى ومسرحه الغائب.. أم رتيبه

(..الدنيا!!.. ما هى الدنيا؟ .. زينة الليل.. سحره النهار.. يجلوها الظلام ويكسفها الصباح.. ما شئت بالجدى من أنوار ساطعة، وزخارف لامعة، وبالنهار مصابيح عمياء، وأدوات لا ماء ولا رواء. الدنيا!.. ستار تمثيل حقير فى ذاته. أما ما تراه من جماله وروعته فإنه باطل من تزوير الليل وخدعة من تمويه الأنوار) . عندما قرأت هذه الكلمات التى أوردها يوسف السباعى كمقدمة بارزة لقصته (بصقة على دنياكم) فى مجموعته يا أمة ضحكت، وهى من كلمات أبيه محمد السباعى، طاف بخاطرى قناع الوجه المسرحى الذى نضعه للدلالة على المسرح، ذلك الوجه الضاحك الباكى، الذى تؤكد لك أن الشىء يحمل الصفة وعكسها، أو يحمل الموت والحياة، النور والظلام.. وأخذت أربط بين تلك الكلمات ذات الدلالة الهامة ورمز المسرح ومعناه، وتساءلت هل هناك علاقة ما بين (الإبداع الدرامى) وروح الفيلسوف،

وهل كانت لدى السباعي ما يمكن أن يسمى (روح الدراما) ؟ إننا أمام كاتب درامي من الطراز الأول و إن كان إنتاجه الدرامي قليل نسبيا؟

ومن البداية ليست الكتابة المسرحية مجرد العمل بمجموعة من القواعد سواء القواعد الكلاسيكية القديمة أو القواعد الحديثة، أو مراعاة بعض الاعتبارات حتى نصل إلى (شكل درامي) للإبداع الأدبي.. الذى نراه في شكل مسرحية، أعتقد ـ رغم أن الكثير من كتاب النقد يرون هذا ـ إننى أختلف معهم، ذلك لأنه ينبغي توافر شيء هام، قبل الوصول إلى (الشكل المسرحي)، وهذا الشيء هو روح الدراما، التي يجب أن تكون قائمة وموجودة بالفعل عند الكاتب المسرحي، ذلك لأن المفكر عمومًا يريد أن يعبر عن أفكاره بشكل ما، أو بمعنى أوضح إن الأديب، يريد أن يعبر عن وجهة نظره في الحياة، أن يقول فلسفته التي توصل إليها، يقولها للآخرين، فليلجأ هذا الأديب إلى أشكال أدبية يجعلها أداة توصيل فكرة للقارئ.. وهناك ـ بالتالي ـ الأديب الروائي الذى يجعل من الشكل الروائي للإبداع الأدبي وسيلته للوصول إلى وجدان الجماهير، والأديب القاص.. إلى آخر هذه الأشكال التي يختارها الأديب لكي يعبر عن وجهة نظره.. وتتساوى هذه الأشكال الأدبية في قيمتها، وإن اختلفت حسب قدرة الأديب ومقدرته.. والمسرح أيضًا أو الشكل المسرحي، أحد هذه الأشكال التي يلجأ إليها المفكر أو الأديب، ولكنه يختلف عن بقية الأشكال الأدبية إختلافاً كبيراً.. يجعل اختياره كوسيلة للتعبير عن الأفكار ليس بالأمر السهل، ذلك لعدة أسباب هامة وجوهرية، منها أنه الشكل الوحيد من الأشكال الأدبية الذى يحتاج إلى (مجموعة) مبدعين لا مبدع واحد، فليس الكلام المكتوب كافياً وحده

للوصول إلى الجماهير، ولهذا يجب توافر عناصر فكرية أخرى من مخرج وممثل ومهندس ديكور.. إلى آخر هذه الفرقة التى يجب أن تعزف جميعها نفس اللحن لكى يسمعه (الناس).. وبالتالى فإن اللجوء إلى هذا الشكل يحتاج إلى المفكر أو الأديب الذى (يستوعب) هذا الأمر، ويتحمسه، بالإضافة إلى الخصائص الرئيسية الهامة لفن كتابة المسرح، وبالتالى يصبح الأمر متعلقا بوجود (روح الدراما) عند المؤلف الذى تظهر عنده حتى ولو كان يكتب لوناً آخر من ألوان الأدب.

فهل هذا كان متوافراً لدى السباعى؟!

الإجابة بالإيجاب.. ولدينا الأدلة، ولو تفرغ السباعى للكتابة المسرحية لاستطاع أن يطور الفن المسرحى المصرى والعربى تطوراً مذهلاً، و أيضاً، ولو أن أعماله المسرحية الأولى لقيت اهتماما أكبر، ذلك لأن روايته الأولى (أم رتيبة) التى نشرها عام ١٩٥١، لم تجد طريقها إلى المسرح إلا صدفة.. عندما قرأها فتوح نشاطى صدفة، حيث اشتراها - أيضا - صدفة، الأمر الذى جعله يندفع إلى (الفرقة القومية للتمثيل) صائحا وجدتها.. وجدتها. وعندما استفسره أعضاء لجنة القراءة فى الغرفة قال، عندما اشترى مسرحية (أم رتيبة)، وكان ذلك بالمصادفة، وبدأ يقرأ فيها وجد نفسه يلتهم سطورها فى نهم شديد، حتى انتهى منها فى جلسة واحدة، وشعر أنه أمام مؤلف كوميدى من الطراز الأول، هذا ما يقوله فتوح نشاطى شيخ المخرجين وأحد أعمدة المسرح المصرى ورواده الأبطال، وقدمتها بالفعل الفرقة القومية حيث اشترك فيها سامية رشدى، وفؤاد شفيق من إخراج الاستاذ فتوح نشاطى.

ونجاح المسرحية نجاحًا جماهيرياً واستمرار عرضها، لم يشفع للسباعى عند جهابذة المسرح وفلاسفته، وبالتالى ليس (خلق) مؤلف مسرحى.. عملية فردية، وليس الأمر أمر عبقرية فردية، ذلك وقد سبق و أن قلناه، إن هناك (عملية مسرحية) فالمناخ هو الذى يخلق هذا المؤلف ويبرزه بل ويستنبته.. ولهذا فإن السباعى رغم أن لديه (روح الدراما)، لديه تلك الرؤية المكثفة الشمولية التى يجب أن تتوفر للكاتب الدرامى، كما أن لديه ذلك الإحساس المرهف والدقيق لالتقاط (الصورة المسرحية) سواء الباكية أو الضاحكة، ولديه (الكلمة) الحوارية المكثفة واللازمة للكتابة المسرحية.. إلا أنه لم يكن حوله ذلك المناخ الذى يستنبت كل تلك المكونات.. حيث يقدمها ويفخر بها، ولهذا فإن الإبداع الأدبى أوغل فى الشكل الروائى أو القصصى وإن كان يجنح أحيانا - إشتياقا - إلى الشكل المسرحى.

ثم جاءت مسرحيته الثانية (جمعية قتل الزوجات) التى أخرجها الفنان نور الدمرداش فى الستينات، والغريب حقا، وهذا ما يؤكد أن روح الدراما هى أهم ما يجب توافره لدى المؤلف المسرحى، أن موضوع مسرحية (جمعية قتل الزوجات) التى نشرها عام ١٩٥٣، يتناول نفس الموضوع السابق ولكن بشكل جديد، ذلك أن أم رتيبة فى المسرحية الأولى تبغى الزواج وتبحث عنه، يمنعها عن ذلك أخوها المشتغل بأعمال تحضير الأرواح وما إلى ذلك كما يمنعها.. إن ذلك الرجل الذى تقدم للزواج منها (طرشجى) والطرشى عدو سيد أفندى أخيها، أى أن ما يحول دون زواج أن رتيبة هو (الطرشجى) ولا تتزوج إلا بعد أن يموت الأخ الذى يكره الطرشى، هنا رغبة فى الزواج لا تتم إلا بموت

الأخ المنصرف عن أخته وعن رغبتها فى الحياة حتى يتخذ من بغضه للطرشى حجة يبرر بها رفضه للعريس، أما فى جمعية قتل الزوجات فنحن أمام مجموعة من الأزواج كرهوا الزواج، ضاقوا بالزوجات حتى أنهم قرروا قتلهن والتخلص منهن، أى أن (الرغبة) فى المسرحية الأولى هى الزواج وإن كانت ظاهرة أكثر عند أم رتيبة إلا أن (سيد) الطرشجى لديه نفس الرغبة (الحراقة)، أم (الرغبة) فى المسرحية الثانية هى (التخلص) من الزواج، وكأنهما يشكلان معا أسطورة الحياة والموت، تلك الأضداد الموجودة فى هذه (الدنيا)، وبالتالى لم يكن عبثا أن أورد السباعى تلك الفقرة التى كتبها أبوه لكى يصفها فى مقدمة القصة التى نشرها عام ١٩٤٨ وفى المسرحية الأولى يتم الزواج أى تتحقق الرغبة، وفى المسرحية الثانية لا تتحقق الرغبة وهى (القتل) وبالتالى يتفقان فى النهاية.. أى أنه رغم هذا فالزواج ضرورة مهما اختلفت فيه الآراء.. هنا نصل وحدة المفهوم الفكرى أو خاصية الفلسفة الاجتماعية عند يوسف السباعى وهى أهم الخصائص التى يجب توافرها فى الكتاب المسرحى.

وهناك مسرحية بين الأثنتين اللتين عرضنا لهما، وهى مسرحية (وراء الستار) والتى نشرها عام ١٩٥٢.

و إذا كانت (جمعية قتل الزوجات) التى نشرها عام ١٩٥٣ فلم يمض وقت طويل حتى نرى روايته الرابعة وهى (أقوى من الزمن التى نشرتها عام ١٩٦٦ والتى قدمها بعد ذلك بوقت طويل، إلا أن نفس فكرة (الأضداد) موجودة فى أقوى من الزمن أيضًا، ذلك أن عملية إنشاء

السد العالى وما ترمـز إليه من بناء وتـعمير وحـياة جاءت أيضًا على حساب هدم المعابد والأطلال، أو نقلها، و إذا كنا نرى هذه المعابد مجرد حوائط، أو مـجـرد حـجارة إلا أن هذه الحـجارة حيـاة، بشر، أمل ود أن يتحقق، أو حلم راود الخيال، ولا يرى (المهندس) المتحـمس كل هذا إلا عندما يعايشه بل ويتـخطى حـاجز الزمن، ويختـرق حـاجز المكان لكى يصل إليه، إلى ذلك الماضى الذى أصبح أطلالا، وعندما يصله يتـحول إلى واقع ملئ بالحب والشاعرية، ليقع المهندس الشاب فى غـرام أميـرة ذلك الزمـان السـحـيق ولكن.. لأن الزمن يدور، ولأن الدنيـا تـأكل اللحظات والعمر لحظة، فإن الماضى لا يرجع بل أن الحـاضر يتـحـول إلى مـاض فى لحظات.. أى ذلك الفـعل الذى يتم أمـامنا الآن سـوف يصبح، بعد لحظة، فعلاً ماضياً تأكله أسنان الزمن، إذن ما الذى يبقى؟

مـاذا بقـى لأم رتيبـة؟ .. ومـاذا بقـى للأزواج؟ بقـى الحـب، لأنه هو ذلك المطلق، والمطلق يتكرر فى الحاضر وفى الماضى، ولكن من خلال هذا (الصـراع) بين أشياء كلها زائلة، بين الحياة والموت، الليل والنـهار، العـمار والفناء، البناء والهـدم، الرغبـة فى القـتل والرغـبـة فى التـوالد.. يَنغلق هـذا الصراع، وتنبثق عنه شرارة الحب التـى تجعل لهـذا الصـراع معنى وقيمة.

وإذا كـان هذا واضحـًا على المستوى الفردى، مستوى الصراع بين الفرد وقدره، فإنه يوجد بين المجموع والمجموع، ففى (الحرب والسلام) التى قدمـها المسرح بعد أكتـوبر المجيد، نرى ذلك الصراع الذى كـان مـفتتاً بين الأشخـاص، (صـراع المعلم وطنى مع شـقيـقه الثـرى عبـد

الحفيظ) و (صراع سناء مع أبيها) و (صراع صفية مع وطنى) كل هذا التفتت يتماسك ويتحد ليكون صراعا أكبر.. الجميع ضد الخطر الذى يتهدد الجميع، ليس الخلاف هنا حول من يتزوج صفية، إنما الاتحاد ضد الخطر الجمعى.. ضد الحرب التى يمكن أن تحولهم جميعا إلى ماضى، إلى (كان) التى تشق الصخر لتحوله إلى تراب.. فنقول كان صخرا، وما أشق على النفس من ترديد كلمة (كان) الدالة على الكينونة الزائلة!

الصراع المتحد الكلى ضد الخطر العام ينتصر ليبقى الأهم.. وهو وحدة المكان الذى يضم الجميع، وهو الوطن، أى أن الوطن هو المطلق الذى لا يمكن أن يتحول إلى (كان)!.

وبعد ذلك حول الأستاذ سعد الدين وهبة قصة (العمر لحظة) إلى مسرحية، ولا نستطيع أن نقول، هذه مسرحية يوسف، ولكن إعداد هذه القصة بالذات، والتى تحمل المضمون العام لفكر السباعى تدل على ما ذهبنا إليه فى أول المقال وهى توافر «روح الدراما» عند السباعى والذى يرجع إلى قصصه القصيرة سواء قصصه القديمة أو الحديثة سوف يكتشف سريعا صحة ما ذهبنا إليه فمثلاً فى مجموعته القصصية الشهيرة (بين أبو الريش وجنينة ناميش) نلاحظ أنها جميعًا صور مسرحية، ففى كل قصص المجموعة نراه يكتب مقدمة يعرفنا بأبطال القصة بدلا من أن نراهم على المسرح، ذلك لأنك عندما تشاهد العرض المسرحى فإنك فى اللحظة الأولى سوف تعرف - من خلال عينيك - أشياء كثيرة بمجرد رؤية شكل البطل، طريقة كلامه، ملابسه، أين

يسكن، أين يتكلم الآن إلى آخر هذه المعلومات، وهذا ما فعله السباعى فهو يقول مثلاً فى قصة (فى زين العابدين) (دكش.. ومشاكل، هما بطلا القصة.. يتقاسمان البطولة فيها بالعدل).. ألا يذكرنا هذا بشرح المخرج فى أولى تدريبات المسرحية، وفى قصة (فى حارة السيدة) يبدأ القصة بشرح (الديكور) فيقول بعد أن يصف الحارة (وعلى ناصية الحارة دكان كتب عليه لافتة.. و أول ما يلفت النظر من زجاج الواجهة.

إنسان يتحرك يمنه ويسره بطريقة أوتوماتيكية).. وبعد ذلك، أى بعد أن يصف لنا المشهد محدداً الديكور والإضاءة و موقع أبطال العرض، ينسحب، ويتركهم أمامنا يتحركون، يتصارعون، يختلفون، يتفقون.. ونحن نتابع رؤيتنا من خلال كلماته::-

- أوزن رطلين؟

- لا..

- قلت لا..

ونشعر هنا من سرعة الحوار وإيجازه بأن الحدث يتطور، وأن الأمر ليس رفض شـراء رطلين من هذا اللوز، وهكذا (نرى) من خلال الكلمات حركة الصراع. الأمر الذى يجعلنا فى النهاية نقرر أن يوسف السباعى يعتبر كاتباً للدراما من الطراز الأول، وأن مسرحه يحمل فلسفة أكثر عمقا ونضجًا من مسرح الكثيرين.. حيث كانت لديه الرؤية الشمولية لفيلسوف اجتماعى قاد حركة الإصلاح والتحرر والنهضة فى

كل بلدان اسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، فلسفة (كتبها) و (فعلها).

العمل فى أرشيف المكتبة الملكية بالسويد من الحصول على المعلومات وثائقية قيمة.

كل هذا أثر تأثيراً إيجابياً فى تشكيل فكر سترندبرج حيث جعله كاتبا مسرحيا متميزا.

وأهم ما فى كتابات سترندبرج، كتاباته كناقد إجتماعى، ولا شك أنه يعتبر من أندر المفكرين الاسكندنافيين على الإطلاق ممن استطاعوا أن ينفذوا إلى الواقع الملموس لبنية الأسرة كما فى (الانسة جولى ١٨٨٨) ويحدد لنا الكثير من السمات الموضوعية للأسرة، بل تعتبر دراساته وتحليلاته هى الأرضية التى ساهمت فى تحرر المرأة الإسكندنافية من القيود نهائيا، وقد عالج أيضا، وكان أول من تجرأ وكتب صراحة فى هذا الموضوع، الانفصال، وبالتالى وضع أول لبنة فى حل هذه الإشكالية الهامة بالنسبة للأسرة الاسكندنافية التى كانت تبدو فى مظهرها هادئة وديعة ولكنها من الداخل تموء بالصراعات وتتكامل هذه الرؤية مع رؤية ستربندبرج فى رباط الزوجية، حيث يرى أن الزوج والزوجة يرتبطان عضوياً، لا عن طريق الحب، ولكن عن طريق الكراهية المتبادلة والعميقة التى لا يحلها إلا الموت، كذلك حاول ستربندبرج أن يطرح إشكالية هامة بالنسبة للإنسان المعاصر وهى إشكالية الانتحار وحللها تحليلاً موضوعيًا يدل على قدرة هائلة فى الرؤية الخلفية للإنسان.

ما هو المسرح الباطن، أو مسرح الباطن، هذه أول مرة اسمع عنه:

المسـرح البـاطن، حـسب تقـيـيـمى المتـواضع، يعـتـبـر من روائع سترندبرج، حيث استطاع، وهو المفكر الذى يعانى من عدم التكيف مع ذاته، والتعايش مع نفسيته وبالتالى يعانى من الاضطرابات العصبية، أن يبـرر ذاته لينزل إلى هذه الخلفيـات وبواطن النفس حـيث يعـرف لنا الظن، والغش، والنفـاق، والكذب، مـجـددا هذا فى أبطال صـادقين فى دوافعهم، متوافقين فى ردود أفعالهم، وهو لا يلجأ إلى تزييف حقائقه لكى يبـررها بعد ذلك، إنما هو يدفع بالواقع الإنسانى كما هو فى داخل، وفى واقعه الاجتماعى الحقيقى، وقد ساعده تفهمه الكامل لحالته النفسية وقراءته المتعددة وخاصة قراءاته فى الطب، فى تقديم النموذج البشرى فى حقيقته.

وكان مسرح البـاطن أو المسرح البـاطن أهم انتصـارات سترندبرج حققها فى المجال المسرحى والفكرى.

هناك نقطة هـامة، وهـى تطلع سترندبرج إلى حـضارتنا العربيـة بل وتأثره بهـا فى مسرحيتين على وجـه التحـديد.. هما (حذاء ابـى القاسم) و (الطريق إلى دمشق).

كيـف يتم اختيار جمعية «سترندبرج»؟ هل الرغبـة فى الانضمام أم يتم ذلك عن طريق ترشيح واختيار؟

. جمعية أصـدقاء سترندبرج، فى الأسـاس هـى جـمـعية لدراسة وحـفظ تراث هذا المـفكر المسـرحى السـويدى، ويتم الـتـرشـيح من جـانـب أحـد

الأعضاء القدامى بالجمعية، ويتقدم المرشح بالأعمال التى تؤهله لعضوية الجمعية، وفى حالتى ، اخترت لأن لى دراسات ثلاث تدور حول الفكر الاسكندنافى (وخاصة عند سترندبرج) وخاصة وأننى تأثرت بسترندبرج فى دراستى حول (الإصرار والموجهه) فقد كان سترندبرج قمة الإصرار وأيضًا قمة المواجهة، ولهذا المفكر المسرحى أكثر من ٥٠ عملاً مسرحياً، بالإضافة إلى مقالاته فى النقد الاجتماعى وكتبه فى التاريخ ودراساته الاجتماعية وخاصة حول الأسرة.

كيف تحتفلون بذكرى سترندبرج؟

تتخذ الجمعية مقراً لها المكان الذى كان يعيش فيه سترندبرج فى استكهولم وقد حولته إلى متحف ومكتبة، وتعمل الجمعية على الحفاظ أولا على تراث سترندبرج ثم على تجديد الرؤية لفكره أولا على أساس إجراء المزيد من الدراسات حول أعماله وكتبه، وأيضاً تقديم مجموعة من أعماله كل عام، وأنا مكلف هذا العام، حيث يقام الاحتفال بذكراه فى يوليو من هذا العام، بدراسة حول تأثر فكر سترندبرج بمفكرى العصر العباسى. ومدى تأثير فلسفة (الفرج بعد الشدة) فى فكر سترندبرج.. حيث يؤمن هو بالإصرار فى مواجهة كل ألوان المعاناة على أساس أن مواجهة الأخطار أفضل من الهروب منها، وأن هذه الشدائد سوف تنتهى حتماً، أليس هو مثالاً لهذا الإصرار، أليس هو ابن الخادمة الذى تربع على عرش الفكر والأدب الاسكندنافى إن لم يكن الفكر الأوربى كله!!

نظرت إلى الدكتور رشدى فكار، المرشح لجائزة نوبل لعام ١٩٧٩،

الذى ولد فى قرية الكرنك البحرية بمحافظة قنا، كيف وصل من (كتاب القرية) إلى استاذ بجامعات جنيف والسوربون وباريس وجامعة الملك محمد الخامس؟ أليس هو أيضاً مثالاً للإصرار والمواجهة، غير أمر هذه الدنيا! أن يتقدم الطالب رشدى فكار برسالته الجامعية الأولى كأول بحث يقوم به فى حياته العلمية حول (الشدة بعد الفرج) ١٩٥٤، و أن يتقدم خلال هذا العام ببحث حول سترندبرج والإصرار والمواجهة، أن يجتمع ابن الصعيد وابن اسكندنافيا فى صفة مشتركة وهى العناد والإصرار، ثم يقولون بعد ذلك أن النجاح مجرد ضربة حظ ومجرد صدفة! إن المتتبع لحياة سترندبرج، وكذلك المتتبع لحياة رشدى فكار يجد إجابة أفضل للسؤال الخالد كيف ينجح الإنسان؟

سترندبرج

يوهان اوجست ستـرندبرج، مـؤلف الطريق إلى دمـشق، ورقـصـة الموت، والرفاق ، وصاحب كتاب (الشعب السويدى) وصاحب نظرية (الجـحـيم هو الذى يصنع الرجـال) والرجل الشـرس والعنيف الذى لا يطاق فى معاملته وفى حبه، الفاشل فى دراسته وفى زواجه، الحاقد على كل الناس، وفى نفس الوقت المطالب بالأمل والرغبة فى الحياة، سـتـرندبـرج الروائى وكـاتب المسـرح والناقـد الفنى وصـاحب نظرية وفلسفة، تلميذ الفيلسوف جان جاك روسو فى السويد وناقل فكره عن الحرية من فرنسا إلى السويد، كنت بصدد القيام بدراسة حوله وإذا بى أكتشف أن المفكر المصرى رشدى فكار أول مصرى و عـربى يرشح لجـائزة نوبل، والذى كـان يزور القـاهرة فى الشـهـر الماضى وكنت أصاحبه فى جولته.. اكتشفت أنه عضو (بالجمعية الدولية لأصدقاء سترندبرج) وأنه قدم عدة دراسات حول أعمال وحياة سترندبرج، وكان من الضرورى أن أسأله عن سترندبرج بصفته تلك، أول ما خطر فى

بالى العلاقة بين رشدى فكار المفكر الاجتماعى المصرى الذى تخصص فى الأصول الماركسية كما تخصص فى دراسة علم النفس الاجتماعى، وبين الكاتب المسرحى السويدى سترندبرج، ما الذى جمع بين الاثنين، وكيف تحول المفكر المصرى إلى أحد عشاق فكر سترندبرج و إلى عضو هام بجمعية أصدقاء سترندبرج!

كيف تم هذا يا دكتور فكار؟

ذات مساء كنت أجلس مع مجموعة الأصدقاء الفرنسيين فى جزيرة جان جاك روسو وهى جزيرة تحمل اسم المفكر العالمي روسو وبدأ الحديث حول جان جاك روسو ومدى تأثيره فى الفكر الأوربى عامة وفى الفكر الفرنسى خاصة، قلت فى نهاية الحديث إن روسو قد أثر فى الفكر الاسكندنافى وبالذات فى فكر سترندبرج، و تحمس الأصدقاء لحديثى وطالبونى بأن أقوم بدراسة علمية حول العلاقة الفكرية بين جاك روسو و أوجست سترندبرج، وبالفعل تحمست لهذه الدراسة وبدأت أعيش معه، وأتعامل بشكل أعمق مع مؤلفاته، فتعرفت على تفاصيل حياته، وكانت حياة غنية بالمعاناة، ومليئة بالمعطيات، و أفضل ما يوصف به إنتاجه أنه كان صادقاً، حتى أن بعض مؤلفاته كانت تكتب أولاً بأول فى قلب المعاناة وتحمل عنوانها مثال (الجحيم) وهو كان وقتها يعيش فى الجحيم بالفعل، وعندما أنهيت دراستى، كنت قد اشتد إعجابى بالكاتب الذى يكتب من خلال المعاناة ليعطى إشارة الأمل، إنه الكاتب الذى يقدم من خلال تجربته الفاشلة طريقاً للنجاح يسلكه الآخرون، وانتخبت بالإجماع عضواً بجمعية أصدقاء سترندبرج باستكهولم بالسويد.

هل الكاتب، يا دكتور رشدى، يستطيع أن يصنع نفسه؟.. أو بمعنى أدق هل يمكنه أن يقاوم كل ظروفه، وهل فعل ذلك سترندبرج.. أم أن الأمر مرجعه إلى الحظ؟ أسألك أولاً بصفتك مفكرا اجتماعيا وثانيا، بصفتك عضوا فى جمعية أصدقاء سترندبرج؟

حياة يوهان أوجست سترندبرج مثلاً للظروف السيئة، التعسة التى كانت من ألد أعداء سترندبرج، ومع هذا فقد نجح فى أن يكون من أعظم مفكرى أوربا ورائداً من رواد المسرح الأوربى لا يزال تأثيره ممتداً حتى الآن، فقد ولد يوهان عام ١٨٤٩ ، وكان أبوه وكيلاً ملاحياً أما أمه فقد كانت عاملة أو خادمة بالمعنى الأدق، وقد صورها أروع تصوير فى قصته التى نالت التقدير على المستوى العالمى (ابن الخادمة) وبعد أن أتم دراسة الثانوية بصعوبة بالغة ذهب إلى جامعة (أوبسالا) ليدرس الطب ولكنه فشل فعاد إلى استكهولم، ولكنه لم يهدأ فى الأعمال التى التحق بها، فعمل مدرساً ثم ممثلاً. فعاد إلى دراسة الطب من جديد، ومرة ثانية فشل فى دراسته فعاد إلى موطن رأسه فى استكهولم حيث التحق بالعمل، كموظف بسيط، فى أرشيف المكتبة الملكية، وبدأت تجاربه الأدبية الأولى، وتزوج ، وكما فشل فى دراسة الطب فشل فى الزواج، ثم عاد وتزوج مرة ثانية بإحدى السيدات التى طلقت من زوجها لتتزوجه ولكنه فشل فى زواجه الثانى أيضاً، فرحل من استكهولم الى باريس حيث لم يجد عملاً، وعاش فى حوارى باريس متشرداً، وخلال هذا التشرد الذى وصفه بالجحيم، كتب رائعته التى سماها أيضاً (الجحيم) كتبها من مرحلة الجنون، وصور فيها - بصدق - معاناته العصبية ومراحل التصعيد نحو الجنون أروع تصوير، فى أسلوب

صادق ورزين وكأنه يحاور ذاته ويتألم لآلامها، ثم رحل من باريس إلى النمسا حيث كانت محاولته الثالثة فى الزواج من صحفية شابة بالنمسا كانت تحبه، ولكنه فشل - أيضًا - للمرة الثالثة، وفى كل مرة كان يتزوج فيها كان يرزق بالأطفال، ثم عاد إلى استكهولم، مريضًا، مهيضًا يقترب من الجنون، ولكن وهو فى فترة الأزمة تلك أنتج الكثير من أعماله الرائعة، وكانت تراوده فكرة يأمل أن يحققها قبل وفاته، وفعلاً استطاع أن يحققها فى النهاية، بعد أن بدأ اسمه يتخذ طريقه فى الشهرة، وهى إنشاء المسرح الباطن، وفى هذا المسرح قدمت روائع سترندبرج عن خلفيات الإنسان وخصوصياته، فقدم مسرحيات عن الظن، والخوف، والنفاق، والموت، وروعة المسرح الباطن فى أنه يقدم الإنسان من داخله، كما هو دون تزويق أو غطاء براق، لكىْ نفهمه أكثر فنحبه أكثر.. وأخيراً عرف سترندبرج الشهرة التى لم يأخذها عن طريق الحظ أو لعبة الظروف كما تقول، ودخل سترندبرج إلى الأدب العالمى من أوسع أبوابه.. وفى عام ١٩١٢، وهو العام الذى توفى فيه سترندبرج قدم مسرحية (الصياد) حيث يقص سترندبرج حياته ومعاناته وأيضً وفاته، وكانت الصياد هى آخر ما كتبه سترندبرج رائد مسرح الباطن.

لا يكتب المؤلف من فراغ. بل يخضع لعدة ظروف ثقافية وإجتماعية تؤثر فى فكره وفيما يكتب، ما الذى تأثر به سترندبرج؟

أولاً: تأثر سترندبرج بالكثير، و إن كنت أميل إلى أن سترندبرج من نتائج المدرسة الفوضوية ،فترة معاناة نيتشة بالجنون وفترة معاناة

ستردنبرج بالجنون كانت نفس الفترة الزمنية، وكلاهما كان يعانى من لفظ المجتمع له، وعدم التعايش معه، بالنسبة إلى نيتشه فمن المعروف تخلى الطلاب عن سماع محاضراته، وكيد الحاقدين عليه فى جامعة بال بسويسرا، وحدث هذا أيضًا بالنسبة لستردنبرج حيث تنكر له المجتمع وتنكرت له الأسرة وبالتالى شعر كل منهما بأنه منبوذ مطرود».

ثانيًا : تأثر بالفكر الإنجليزى، كما تأثر بالفكر الفرنسى إلى جانب تأثره بالفكر الروسى الروائى الفوضوى حيث احتك بهم فى سويسرا إلى جانب تأثره بفكر سان سيمون وجان جاك روسو.

ثالثًا : انتج ستردنبرج فى التاريخ وفى المفاهيم الأوربية، حيث كان أوربى النزعة، وله دراسة بعنوان (الولايات المتحدة الأوربية) لأنه كان يؤمن بوحدة أوربا، حاول الاستفادة من التاريخ ومن دراسة الطب التى لم يكملها كما كان يؤمن بالتسلسل التاريخى.



الفصل الخامس

مجرم تحت الاختبار

بين النص الاصلى والنص المعد

ترددت فى وضع هذه الدراسة التى قام بها الزميل الأديب أمير سلامة، حول مسرحية مجرم تحت الاختبار، التى قمت بإعدادها عن نص الورطة لتوفيق الحكيم ولهذا الإعداد حكاية تثبت وجهة نظرنا فى علاقة الفرجة بنجاح العملية المسرحية فقد تم تقديم المسرحية بأصلها الذى كتبه توفيق الحكيم وكان يجرى خلالها لغة بين الفصيحة والعامية، وقيل يومها إنها اللغة الثالثة، ولما كنت مشغولاً بتدريس مادة الحوار بأحد (الفصول) التى تنظمها الجامعة الأمريكية لطلاب يدرسون اللهجة المصرية العامية، فإننى حاولت إتخاذ (نص الورطة) كنموذج دراسى، وتم حوار بين طلاب (الفصل) وكانوا من الأمريكان الذين يقومون بدراسات متقدمة حول المسرح، واعترف توفيق الحكيم بشجاعته المعهودة أن العرض المسرحى للمسرحية لم يحقق نجاحًا

معقولاً، لهذا فهو يرى أن تعرض ثانية ولكن بإعداد جديد، ورأى وقتها أنها تجربة جديدة تستحق المغامرة، وبالفعل اتفق معى المخرج رشاد عثمان أن أقوم بإعداد هذه المسرحية، التى لاقت لحسن الحظ نجاحا جماهيرياً لا بأس به، كما شهد بذلك الدارسون ورأيت أنه من الممكن أن أقدم إحدى هذه الشهادات لدارس متمكن ومؤلف مسرحى معروف (أيد سلامه) وهو ليس من أقربائه إنما هو رجل وهب نفسه للمسرح عملاً وتأليفًا بتقديم هذا العمل على النص المعد، أو الجديد كما أطلق عليه وقتها الاستاذ توفيق الحكيم (جريدة الجمهورية - حديث خاص أبريل ١٩٧٨).

صلاح قابيل فى دور (دكتور يحيى) كان يعطى لكل كلمة الشحنة الشعورية الملائمة لها ولكن هل كان شخصية حقيقية.

تتمثل أهمية التجربة التى قدمها المسرح الحديث هذا الموسم باسم مجرم تحت الاختبار والتى أعدها فتحى سلامه وابراهيم الدسوقى عن مسرحية الورطة لتوفيق الحكيم فى أنها المرة الأولى التى يوافق فيها الحكيم على أن يعد له أحد عملاً من إنتاجه المسرحى ليعرض على المسرح. لكن والأهم من ذلك أن هذه التجربة تعيد من جديد إلى الأذهان الجدل الذى أثاره الحكيم حول لغة المسرح وتأرجحها بين اللغة الفصحى والعامية ثم ما حاول هو تجربته فى بعض مسرحه مثل الصفقة والورطة إلى استنباط لغة ثالثة تجمع بين العامية الفصحى فى محاولة للتقريب بينهما.

وليس إعداد مسرحية عن عمل مسرحى لكاتب آخر بدعة، وفى المسرح العالمى تجارب عديدة من هذا النوع. فهاملت قد أعدت للمسرح عشرات المرات . ومسرحية بيجماليون لبرناردوشو قد أعدت للمسرح الغنائى بشكل جديد تحت اسم سيدتى الجميلة وفى التذييل الذى ألحقه الحكيم بنص مسرحية الورطة يقول:

(على الرغم من اصطناعى لغة عربية مبسطة غاية التبسيط إلا أنى أجد عند التمثيل الحاجة إلى من يحولها أو يترجمها إلى اللغة العامية وهذا وضع عجيب) وهذه العبارة الساخرة يسوقها المؤلف متضجرا من وجود لغتين منفصلتين. إلا أن المفارقة فى الأمر هو أن الحكيم يوافق بعد أكثر من عشر سنوات على تقديم هذه المسرحية بلغتها الأصلية للمسرح سنة ١٩٦٧ ـ على أن يتولى غيره ترجمتها إلى العامية.

المسرح الذهنى ـ

على أننا قبل أن نتعرض لإعداد النص المسرحى لابد و أن نتعرض للنص المسرحى الأصلى لمسرحية الحكيم (الورطة). والحكيم وإن كان له بعض أعماله التى هى أقرب إلى الواقعية الاجتماعية مثل الصفقة والأيدى الناعمة. إلا أن أغلب مسرحه ينتمى إلى ما اصطلح على تسميته بالمسرح الذهنى. وفى مقدمته لمسرحية بيجماليون يصف الحكيم مسرحه على هذا النحو: ـ «إننى اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز» والمقصود من ذلك بالطبع أن الشخصيات المسرحية ليست شخصيات حقيقية، بل هى تمثل أفكاراً وبالتالى فإن الدراما التى قوامها

شخصيات حقيقية تتضاءل إلى أقصى حد. و هذا الوضع الذى اتخذه الحكيم لنفسه يعود كما يصف فى مذكراته زهرة العمر (١٩٤٣) إلى وضع المسرح المتدهور فى ذلك الوقت - حتى أنه اقتنع بهذا اللون من المسرح الذى لا يجد طريقه إلى الناس إلا عبر الكتاب.

الحدث : -

وشأن مسرحه الذهنى الذى يقوم أساسا على مناقشة القضايا - فإن القضية التى يبنى عليها الحكيم مسرحيته الورطة تقوم حول مسئولية العلماء فى أبحاثهم العلمية تجاه الجنس البشرى. ويجئ الحدث الميلودرامى الطابع بما يقوم عليه من مفاجآت (كما سيتضح) - والذى سنعرض له - من خلال استاذ جامعى فى علم النفس الجنائى (يحيى) يقرر فى عجلة من أمره تحت تأثير فكرة أوحى إليه بها ناشره (راغب) أن يعايش الجريمة بنفسه بدلاً من أن يقيم أبحاثه نقلاً عن الكتب والمراجع. ويحضر إليه راغب بالفعل ثلاثة من المجرمين (منير شوكت وشوشو وبسبس) ينوون بالفعل القيام بجريمة. فيستفيد هو من أغراض البحث العلمى ويستفيدون هم من الأمان الذى يضمنه تواجدهم فى بيت استاذ جامعى بعيداً عن الشبهات وفى حديثه مع أحد اللصوص (منير) لا ينكر الدكتور يحيى أنه يتوقع فيما يجرى ما قد يصدمه كإنسان ولكن البحث العلمى شىء يختلف أما الجريمة التى يزعم اللصوص القيام بها فهى كسر خزينة محل الجواهرجى المشهور جريبان والاستيلاء على ما بها من نقود ومجوهرات عن طريق تأجير متجر الكتب المجاور الذى للناشر راغب لأن الجدار المسنود عليه الخزينة هو

نفس جدار متجر راغب الذى ينكر اللصوص معرفته بالجريمة وأن ما يعرفه هو أنهم يستغلون المحل لأغراض الاستيراد والتصدير والتهريب بعد أن أغروه بالمال ليحصلوا منه على المحل. ولا يهتم الدكتور يحيى بل يوصيهم لحظة التنفيذ أن يكون عندهم تذكر كامل لكل خلجات النفس. وكل تصرفات الوعى الظاهر فى الساعة الحرجة. كل ردود الفعل.. كل الانعكاسات النفسية التلقائية. ويقول اللص مدير ساخراً:

خلى الكلام دا فى ذهنك يا بسبس. ويعلق بسبس:-

فى ذهنى طبعا.

ينجح اللصوص فى نسف الخزينة والاستيلاء على ما بها من مجوهرات ونقود عدا أمراً واحداً وهو إنطلاق مسدس أحد حراس الدورية ليصيب بسبس فى كتفه. ولا يتردد الدكتور لحظة فى إسعاف المصاب فيستدعى على عجل أحد الأطباء من جيرانه بالعمارة بل ويقبل أن يدعى بأن بسبس ابن خالته وأنه حضر من الريف ومعه مسدسه الذى انطلقت منه رصاصة سهواً بينما كان الدكتور يحيى يمسك به فأصابت الجريح.

ويشك الطبيب فى أن تكون الرصاصة التى استخرجها لمسدس وإنما الأرجح أن تكون لبندقية. ويتظاهر الدكتور يحيى بأنه لا يعرف طريق المسدس الآن ويعلق الطبيب. وبينما يقبل اللصوص على الدكتور يحيى شاكرين له جميله معهم نلمس ضيقه بما حدث وصدامه مع نفسه.

يمضى اللصوص ليلتهم فى بيت الدكتور يحيى انتظاراً لشفاء بسبس. وفى الصباح تحمل الصحف أنباء الجريمة ومعها المفاجأة

الأولى فقد قتل عسكرى البوليس الذى كان يقوم بالحراسة والذى أطلق النار على بسبس. ويعترف بسبس بالجريمة. يفزع الدكتور يحيى للأمر خصوصا عندما يعرف أن عسكرى البوليس له زوجة وثلاثة أطفال بينهم رضيع. وفى الصباح التالى تحمل الصحف نبأ المفاجأة الثانية بالقبض على القاتل البرئ وهو موظف شاب لدى الجواهرجى يعول أمه وأخوته الأربعة. وكانت شوشو قد استدرجته حتى عرفت عنه مكان الخزينة بل وأعطته دبوس رباط عنق هدية وقد اتضح أن الهدية ضمن بضاعة الجواهرجى وعثر عليها فى بيته مما أثبت التهمة عليه.

وبينما يفرح اللصوص للأمر يتضح ندم الدكتور يحيى وانقلابه على اللصوص الذين يقررون التعامل معه إما برشوته بالمال أو قتله ولكنهم يستبعدون ذلك ثم يغادرون البيت بعد أن يقنعهم راغب الذى اتضح أنه شريك اللصوص فى جريمتهم - بأنه يضمن لهم سكوت الدكتور يحيى الذى هو دائما رجل يحافظ على وعوده.

يقر الدكتور يحيى الذى أصبح يحس الآن بمسئوليته عما حدث واكتشف أنه شريك للصوص فى الجريمة - أن يتكلم فيسعى راغب لاثنائه عن ذلك: أنت كان غرضك حاجة إلا العلم. ويقول يحيى: ولكن النتائج. العلم غير مسئول ولكن العالم مسئول . ويقول راغب: على الأساس ده يبقى علماء القنبلة الذرية اللى قتلت ألوف الناس مسئولين. ويجيب يحيى: فى نظرى هم مسئولون. ورطوهم بالبحث العلمى تورطوا. ويستمر هذا الحوار الجدلى على عادة الحكيم فى مسرحه وينتهى بأن يقرر الدكتور يحيى أن يتكلم وينقذ المتهم. ويذكره راغب

بالوعد الذى قطعه على نفسه للمجرمين. فيقول يحيى: وقت ما أعطيت الوعد كنت تحت تأثير فكرة البحث والدراسة وما شعرت إلا ورجلى ماشية فى الوحل. ويتجع راغب فى أن يثنيه عن أن يتكلم عسى أن تبرئ المحكمة ساحة المتهم الشاب ولكن بعد مرور شهرين قضاها الدكتور يحيى كما يقول فى حالة ربنا أعلم بها يصدر الحكم بإعدام المتهم وفى اللحظة الأخيرة يسارع لإنقاذه ويقدم نفسه للنائب العام على أنه المجرم الحقيقى الذى سرق خزينة الجواهرجى وقتل الشرطى بلا شريك معه ويساعده فى إثبات التهمة على نفسه الخاتم الماس الذى تركته له العصابة كرد جميل لإيوائهم فى بيته ثم أدوات النسف والنقب والمسدس الذى تركته العصابة بعد أن رحلت ثم شهادة الطبيب الجراح الذى يشهد بأن الشخص الذى عالجه فى بيت الدكتور يحيى لا وجه للشبه بينه وبين المتهم. لقد أنقذ يحيى المتهم البرئ وأراح ضميره ولكن بتقديم حياته ثمناً لذلك.

المقارنة مع فاوست:ـ

والذى يعنينا من هذا العرض هو تحديد ملامح الحدث فى المسرحية وهو كما يتضح حدث تقليدى يمكن أن نتلمس فيه مفارقة رئيسية تتمثل فى تصور الدكتور يحيى أن بإمكانه أن يفصل بين ذاته كعالم وذاته كإنسان فيما عسى أن يصدمه من أحداث قد تجرها عليه فعلته. لكن ما يحدث يجيئ عكس ما يتصور. إلا أنه اعتقد أن المؤلف قد جانبه التوفيق إلى حد كبير فى معالجته لهذه المادة الدرامية بسبب خضوعه (كما سيتضح) فى رسمه للجسد والشخصية تحت سطوة العنصر

الفكرى. والذى يستوقفنا فى هذه الرواية إهتمام الكاتب إهتماما بالغا فى حبكته للأحداث الخارجية إلى جانب المناقشات الفلسفية الجدلية والتى جاءت فى حوار بالغ الرشاقة والإتقان. لكنه أهمل مع ذلك العناية بعنصر الشخصية فى الحدث حتى جاء أقرب إلى الحدث البوليسى الميلودرامى أو إلى بعض المعادلات الذهنية المجردة منه إلى الحدث الذى يقوم على أشخاص حقيقيين ويتخذ من عمق مجال الصراع النفسى ميداناً له والذى هو أقرب إلى طبيعة الدراما.

وقد يتضح لنا ما نقصده إذا ما قارنا هذه المسرحية بمسرحية أخرى قريبة منها هى دكتور فاوست لمارلو- والتى اعتقد أن الورطة جاءت على نمطها - فكلا العالمين الدكتور فاوست والدكتور يحيى كان يسعى إلى المعرفة المحرمة. الأول بتجريبه المعرفة عن طريق السحر والثانى عن طريق مخالطة المجرمين. وكلاهما كان يحفزه إلى ذلك شيطانه إذا اعتبرنا أن راغب هو المقابل لمفوستوفيلس فى رواية فاوست. وعلى حين نجد فى مسرحية فاوست أن الرغبة إلى المعرفة المحرمة كانت قائمة فى نفس فاوست قبل لقائه مفوستوفيلس وموافقته على أن يبيع روحه للشيطان كما يتضح من قراءته لكتب السحر. فإن الرغبة إلى المعرفة عن طريقة معايشة الجريمة لم تخطر على بال الدكتور يحيى من قبل. ومن هنا فإن فاوست فى موافقته على أن يبيع روحه للشيطان كان أقرب إلى الطبيعة البشرية وجاءت شخصيته أكثر صدقًا من الدكتور يحيى فى موافقته على معايشة المجرمين وإعطائه الوعد بأن يتكتم عليهم والتى جاءت عاجلة وفى قليل من التردد.

يحيى : أظن الواجب أنى فاكر بجد.

راغب : تظن .. لا.. يجب أن تتأكد.

يحيى : هى فعلا مسألة مغرية.

راغب : أنت متردد؟

يحيى : لا .. هى فى الواقع الطريقة جديدة فى التأليف والبحث.. ولذلك أنا.

راغب : ولذلك إيه؟ .. أقبل يا دكتور اقبل .. دى فرصة

يحيى : قبلت.

إن هذه الموافقة العاجلة على إيواء مجرمين فى بيته يزاولون نشاطهم تحت سمعه وبصره - فضلاً عن أنها لا تتلاءم وطبيعة الشخصية - إذ لا يعقل أن تصدر عن أستاذ جامعى فى علم النفس الجنائى مالم يكن مبعثها رغبة قوية ترددت فى نفسه كثيراً وتصارعت مع ما يمكن أن تجره عليه من مصير لا يجهله كل الجهل فقبل فرصة تحقيقها بالضرورة عندما تهيأت له - خصوصاً إذا علمنا أنه أقسم بعدها بشرفه على التكتم على المجرمين دون مبالاة بما يحدث أو معرفة حتى بنوع الجريمة التى يرتكبونها فإنها لهذا السبب لم تشكل أساسًا سليمًا لموقف درامى حقيقى إذ لم تهئ الفرصة للعناصر اللازمة لتطور الصراع الدرامى (يحى و مع نفسه) أن تتضح بشكل كاف وبالتالى لم تمهد له وهو الأمر الذى نجده قائمًا فى حالة فاوست. فتواجد الرغبة إلى المعرفة إلى جانب عدم الجهل كلية بالمصير المنتظر قد وفرت قيام

عناصر الصراع فى الموقف تمثل ذلك فى اختيار ملكى الخير والشر اللذين يمثلان صراع فاوست مع نفسه. قبل أن تتشابك خيوطه عندما قرر فاوست أن يبيع روحه للشيطان. وتوفر عناصر الصراع فى الموقف هى التى أدت إلى الصراع الدرامى فى المسرحية العظيمة. وتطوره بالحتمية متصاعداً فى تدرج إلى اكتشاف صورة الذات. وفى مسرحية الورطة نجد أن الصراع ظل ساكناً حتى منتصف الفصل الثالث تقريباً عندما اضطر الدكتور يحيى أن يغطى موقفه مع الجراح فلجأ إلى الكذب والتضليل وحدث صدامه المفاجئ مع نفسه، وبعدها راح الصراع يصعد واثبًا فى قفزات مع توالى المفاجآت (قتل عسكرى البوليس واتهام الشاب البرئ) . وكان الواجب أن يبدأ الصراع الدرامى مع بداية حدث - متى توافر الموقف الدرامى السليم - وأن يتصاعد متدرجا مع حدوث المفاجأت حتى ينتهى باكتشاف الدكتور يحيى لنفسه كشريك فى الجريمة أو كمجرم، بدلاً من الاعتماد على عنصر المفاجأة وحده. وهذا هو السبب فى أن هذه المفاجأت التى عمد الحكيم بها إلى تطوير الحدث جاءت ذات طابع مليودرامى مبالغ فيه: العسكرى (له زوجة وثلاثة أطفال بينهم رضيع) والشاب المتهم (يعول أمه الأرملة واخوته الأربعة) وذلك حتى تعطى الصدمة النفسية لإحداث الاكتشاف والانقلاب - الذى لم يمهد له الموقف - إلا أن التغير فى الشخصية من حال إلى حال جاء على هذا النحو حاداً - وهذا يفسر لنا على ما أعتقد سبب أن الموقف الذى بدأه الحكيم كوميدياً هادئة جاء إنقلابه إلى مأساة عنيفة مفاجئة.

الحتمية الفكرية :

ومن جهة أخرى نلاحظ أن الافتعال فى المواقف الذى هو طابع هذه المسرحية قد ساعد على طمس معالم الشخصية . ولا يتمثل هذا الافتعال فى موقف البداية فقط ـ الذى رسم فى الواقع على شكل اسكتش حيث موافقة الدكتور يحيى العاجلة فى الوقت الذى كان فيه المجرم منتظراً فى الخارج إشارة راغب ثم حضوره ودخوله على الفور فى مناقشة التفاصيل . بل أيضا استمر على امتداد الحدث المسرحى . فنحن لا نستطيع أن نقتنع بسهولة أن يكون الرجل الذى أعطى وعداً بهذه البساطة أن يتستر على المجرمين دون أدنى مسئولية ، والذى لم يؤنبه ضميره لحظة لتستره على اللصوص وهم ينطلقون لجريمتهم ـ يمكن أن يندفع فى تحمله المسئولية إلى الحد الذى يضحى بذاته فداء لآخر ـ والانقلاب قد يعنى فى المسرح تغيراً فى وجهة نظر الشخصية أو مصيرها ولكن لا يعقل أن يكون تغيرا فى طبيعتها خلال فترة الحدث المسرحى القصير . خاصة وأن الحكيم لم يعمد إلى تعقيد الصراع الدرامى وتجسيده بحيث يفضى طبيعيًا إلى هذه النتيجة وإنما اعتمد فقط على التنقلات المفاجئة ـ ونلاحظ هنا أن الإحساس الوحيد الذى انتاب يحيى واللصوص منطلقون لسرقة الخزينة ـ ليس تأنيب الضمير على جريمة ترتكب بعلمه ـ وإنما خشيته على نفسه بعد أن يعود اللصوص بالمسروقات إلى بيته من أن يصبح فى نظر القانون شريكاً فى الجريمة . ومع ذلك نجده يسارع فى آلية إلى الاتصال بالطبيب الجراح الساكن فى نفس عمارته لعلاج أحد اللصوص مع ما يجره عليه ذلك من تورطه أكثر من المجرمين ، وعدم التناسق البادى فى تصرفاته

الشخصية مسئول عنه إلى حد كبير ـ كما أسلفنا ـ خضوع الكاتب فى رسمه لها لسطوة العنصر الفكرى أو القضية الذهنية التى تشغله. بل أعتقد كذلك أن الحدث أو الشخصية لم يقوما أساسا بالشكل الذى جاء عليه إلا لخدمة هذه القضية أو جاء على مقاسها والتى عبر عنها الحكيم على لسان يحيى من أن حب العلم .. وفضول العلم.. البحث العلمى.. أحياناً له فعل مثل المخدر..

يخدر الضمير والمسئولية .. وبهذا قد نستطيع أن نفسر سبب حالة التخدير شبه المطلق التي انتابت الدكتور يحيى والتى لا يمكن تبريرها واقعيا عندما ورط راغب فى إيواء المجرمين ببيته إذا وضعنا إلى جانبها لماذا لم يرغب المؤلف فى أن يجعل الرغبة إلى ما تورط فيه الدكتور يحيى أصيلة فى ذاته (حتى ولو جاء الموقف غير واقعى) ليوحى إلينا أنها كانت لحظة عابرة فى حياته (لحظة جنون) بما قد يقنع فيما تطور إليه الحديث بعد ذلك وأفضى إلى أن يقدم الدكتور يحيى نفسه إلى المحاكمة بوصفه المسئول الأوحد عن الجريمة والذى بدأ فى الواقع كعملية ذهنية مجردة بدأ من الو عد الذى قطعه على نفسه بالتكلم على المجرمين ثم اتهام شاب برئ بالجريمة والحكم بإعدامه بحيث يبدو الأمر كما لو كان محتمًا بالنسبة لرجل شريف كالدكتور يحيى أن ينقذ البرئ بتحميل نفسه مسئولية المجرم. ثم ما وفره المؤلف من ملابسات رسمت بالمقاس لتمكن الدكتور يحيى من إثبات التهمة على نفسه مثل وجود أحد قطع المجوهرات فى حوزته والتى تركتها العصابة كدليل على عرفانهم بالجميل له، ومرور الطبيب الجراح بالصدفة أثناء التحقيق، و أيضا تواجد أدوات الجريمة (النسف

والنقب والمسدس) فى شقة الدكتور يحيى، والتى لا يعقل أن تتركها عصابة عريقة فى الإجرام وراءها. وهذا الانقلاب فضلا عن أنه لا يمكن تبريره واقعيا من ملامح الشخصية كما أسلفنا فإننا لو قبلنا به لبدا أن الحدث كان لا يمكن أن يصل إلى نتيجة محتمة فى حالة الحكم ببراءة المتهم وهو الاحتمال الذى كان واردا بالمسرحية . واعتقادى أن العقاب بمنطق العدالة الشاعرية لو هبط على الدكتور يحيى لكان أكثر واقعية من كونه قد جاء بهذه الطريقة المفتعلة. ولكن المؤلف أراد بالتأكيد أن يعطينا درسًا فى تحمل الإنسان مسئولياته تجاه الآخرين (يمكن هنا ببساطة أن نفصل بين الشكل والمضمون) فالحدث المسرحى يبدأ فى الواقع وينتهى بالحتمية الفكرية وحدها. ولم تكن شخصية الدكتور يحيى شخصية حقيقية بقدر ما هى نمط فكرى يتصرف ويتكلم وفقا لما يوجهه المؤلف. ذلك أنه لم يكن هناك اهتمام حقيقى بعنصر الشخصية - أى بالعنصر الفنى فى الدراما قدر الاهتمام بتوصيل مضمون فكرى معين أو درس أخلاقى قويم. ولكن من جهة أخلاقية صرفة فإن الصدق الأخلاقى يتعلق أساسًا فى المسرح بواقعية الحدث وصدقه. ففى الفن يتحد الصدق الأخلاقى كلية بالصدق الفنى . وهذا هو السبب فى أن مسرحية أخلاقية مثل دكتور فاوست تترك فينا من الأثر ما لا تستطيع أن تبلغه نظريتها.

العنصر الفنى

على أن الحكيم قد وفق إلى حد كبير فى رسم شخصيات اللصوص الثلاثة - فقد استطاع إن يبرز التناقض بين شخصيات اللصوص الذين

بدوا أكثر إتساقا وثقة وإخلاصا مع أنفسهم إلى جوار شخصية العالم المهتز. كمثل ما بدأ فى المنطق القوى الذى يواجه به اللص يثير الدكتور يحيى فى لحظات تبرمه وضيقه مدير (ليحيى) لكن أنت من الأول كان عندك خبر بكل شئ صنعتنا عندك كانت معروفة .. من أول يوم كشفنا لك ورقنا حصل منا غش؟ .. دخلنا بيتك على إننا ولاد حلال وطلعنا ولاد حرام. أو كمثل ما فعل الحكيم فى مشهد من أبدع مشاهد المسرحية عندما وقف يحيى ينوح على عسكرى الشرطة القتيل، حدث أن قام اللصوص الثلاثة ومن بينهم قاتله يقرأون الفاتحة فى عجلة على روحه ثم انطلقوا بعد ذلك يصخبون فى طلب الفطور.

وقد أعطت مثل هذه المواقف وغيرها بعدا فنيا حقيقيا إلى العمل الذى كاد أن يسطحه الحدث البوليسى والمناقشات الفلسفية الجدلية. واعتقادى أيضاً الإعداد استطاع أن يطور هذا التناقض ويبرزه بخير مما فعل الحكيم.

الإعداد :

ولقد سار الإعداد المسرحى فى نفس نمط الحدث الذى قامت عليه رواية الورطة دون تغير كبير فيما عدا دمج الفصول الخمسة إلى ثلاثة مع ما يتبعه ذلك من تغير لازم. وقد فعل المعدان خيراً عندما اختصرا بعض المناقشات الجدلية مثل المناقشة بين راغب ويحيى حول الصلة بين مسئولية يحيى عن الجريمة التى تمت تحت سمعه وبصره وتكتمه عليها تحت إغراء البحث العلمى ومسئولية العلماء عن القنبلة الذرية التى تقتل آلاف البشر. فمثل هذه المناقشات تضر كثيراً بتدفق الحدث

المسرحى. كما أنه مفروض أن الحدث المسرحى يقدم أبعاده جميعاً للمشاهد بالإيحاء دون ما حاجة لتوضيح. على أنه خير خدمة أدياها للنص هو الحوار الذى وضعاه على ألسنة اللصوص الثلاثة والذى جاء مختلفًا إلى حد كبير مع حوار المؤلف. فى حين كان حوار الشخصيات الأخرى مطابقًا نوعًا لحوار المؤلف. وقد جاءت شخصيات اللصوص فى الإعداد أكثر حيوية وصدقًا من نظيرها فى نص الحكيم. وقد تنبه المعدان إلى أهمية إبراز التناقض إلى أقصى حد بين لغة اللصوص ولغة الدكتور يحيى. فهذا التناقض جعل لغة كل طرف منهما غير مفهومة لدى الطرف الآخر.. وكلما زاد سوء التفاهم هذا ساعد على تفجير الكوميديا بصورة أكبر، فرشفات المرح الواهنة عند الحكيم انقلبت إلى كوميديا زاهية ساطعة فى الإعداد دون ما إخلال بشئ من مفهوم المسرحية. والحق أنه فى المسرح لا تكون العبرة قط باستخدام لغة عامية أو عربية أو ثالثة أو رابعة و إنما باستخدام اللغة التى تلائم الشخصية بصورة أفضل وتجعلها أقرب الى التصديق والحقيقة. ولنتأمل حديث اللص منير فى مشهدين متقابلين بين نص الحكيم والإعداد.

ففى نص الحكيم يدور الحوار كالآتى: -

يحيى: إذا سمحتم ندخل فى الشغل.. قصدى شغلى أنا (يمسك بقلمه) كل المطلوب بعض بيانات.. مثلاً.. هل عندكم دافع مبدئى لهذا الاتجاه بالذات؟

منير: عندى أنا الحكاية بسيطة.. أقولها لحضرتك فى كلمتين أنا فى الأصل من أسرة طيبة.. أضنى عليها الدهر.. توظفت بالبكالوريا

فى مصلحة من المصالح.. قلم حسابات.. وفى يوم من الأيام ما أشعر إلا وأنهم اتهمونى باختلاس.. ودخلت السجن.. وخرجت أبحث عن شغل طبعاً.. طبعاً مستحيل.

أما المشهد المقبل فى الإعداد فيدور فيه الحوار كالآتى:

يحيى: لو سمحتم ندخل فى الشغل، قصدى شغلى أنا، شوية بيانات (يمسك القلم مستعداً للتدوين) هل كان عندكم دافع مبدئى لهذا الاتجاه بالذات؟

منير: المسألة بالنسبة لى كلمتين.. أقول لحضرتك.. أنا من عيلة كويسه بس جار عليها الزمن.. ماقدرتش أكمل جامعة.. أتوظفت بالثانوية فى قلم حسابات، فى يوم اتهمونى بالاختلاس وهوب بقيت فى السجن، خرجت منه طبعاً مش لاقى شغل.

والحق إن أى متأمل يستطيع أن يحكم أن حوار الشخصية كما جاء فى الإعداد أكثر صدقاً وأقرب إلى طبيعتها مما جاء فى نص المسرحية الأصلى. وقد يتضح ذلك أكثر فى حديث اللص بسبس الذى وإن جاء فى الإعداد موغلاً فى العامية إلا أنه كان أكثر إيحاء وتعبيراً من النص الأصلى.

ففى نص الحكيم يدور الحوار كالآتى: ـ

يحيى: أنا أولاً يهمنى أعرف شئ.. حقيقة شعوركم الداخلى بالموقف.

منير: موقف أيه؟

يحيى: الجريمة.

منير: شعورنا كله اصمئنان.

بسبس: تماما.. مطمئنين أربعة وعشرين قيراط.. لأن كل شئ محسوب حسابه.

أما المشهد المقابل فيدور الحوار كالآتى: -

يحيى: أنا أولا يهمنى أعرف شئ.. حقيقة شعوركم الداخلى بالموقف.

منير: موقف أيه؟

يحيى: الجريمة.

منير: شعورنا.. شعورنا كله اطمئنان.

بسبس: آخر ضبط إحنا مطمئنين أربعة وعشرين قيراط.. الترس فى الترس.. إحنا يابا بتوع الهندسة.. كل حاجة معمول حسابها.

اللصوص فى ملابسهم البسيطة برداء شوشو الزاهى كما لو كانوا فى كرنفال فظهروا أكثر بياضاً إلى جوار الدكتور يحيى المهتز.

وربما يوضح لنا المشهد التالى الذى جاء فى الإعداد دون النص كيف استغل المعدان اختلاف الثقافتين بين اللصوص والدكتور يحيى فى تفجير الكوميديا القائمة على سوء التفاهم والمشهد يدور بشأن لوحة الموناليزا المعلقة على جدار بيت الدكتور يحيى.

منير: ولو أن فيها قلة ذوق.. السليورة دى.. يعنى لامؤاخذة بتيجى هنا؟

يحيى: مين دى؟

منير: القمر اللى منور فى الصورة دى (مشيرا إلى الموناليزا).

يحيى: نعم!

منير: أنا عارف إنها قلة ذوق منى.. بس الاحتياط واجب، هى يمكن تكون قريبة حضرتك.. خطيبة حضرتك.

يحيى: يابنى دى الموناليزا.

منير: أيوه ماأنا عارف بتيجى هنا كثير.

يحيى: بقولك الموناليزا.. الجيوكندا.. صورة.. لوحة مجرد لوحة مرسومة.

على إنه من جهة أخرى اعتقد أن المعدين قد جانبها الصواب عندما جعلا الدكتور يحيى يسلم نفسه على الفور إلى النائب العام مدعياً ارتكاب الجريمة دون انتظار فترة الشهرين كما ورد بنص الحكيم لحين التأكد من الحكم بإعدام المتهم البرئ. فقد كان الحكيم أقرب إلى الطبيعة البشرّية فى ذلك. فمن غير المعقول أن يقدم الإنسان نفسه بهذه العجلة إلى حبل المشنقة مهما كانت دوافعه. وإن كان الصراع الذى اعتمل فى نفس الشخصية لم يعبر عنه الحكيم إلا بجملة واحدة قصيرة جاءت على لسانها.

الإخراج والتمثيل :ـ

ونأتى إلى الإخراج والتمثيل ـ وعلى قدر إعتقادى فإن هذا العمل يعتبر من خير الأعمال التى قدمها رشاد عثمان للمسرح. وقد جاء إخراجه بإيقاع تميز بالسرعة والحيوية الملائمة للكوميديا الخفيفة كما صاغها الإعداد خاصة فى الفصل الأول من الرواية الذى جاء متدفقاً. كما كان إيقاعه شاعرياً فى اللحظات المأسويه من الحدث. واستخدم الإضاءة الساطعة فى معظم مراحل الحدث بما يتلاءم مع طبيعة الحدث الذهنى عند الحكيم وكانت تتغير بنعومة فائقة فى لحظات التذكر والتأمل من الحدث. وبرع فى تعميق المتضاد بين شخصيات اللصوص وكل من الدكتور يحيى وراغب وقد بدأ اللصوص فى ملابسهم البسيطة برداء شوشو الزاهى كما لو كانوا فى كرنفال فظهروا كما رسمهم المؤلف أكثر صدقاً مع أنفسهم وأكثر بياضة إلى جوار الدكتور يحيى المهتز أو راغب الداهية الجبان. وقد ساعد على أن تجئ حركة الممثلين سهلة ميسرة الديكور الذى جاء بسيطاً والذى كان موفقاً عندما جعل مكتب الدكتور يقف على مستوى أعلى دليلاً على إنعزاله فى برجه العاجى بالقياس إلى اللصوص. كما كان موفقاً فى اختيار الممثلين لأدوارهم صلاح قابيل الذى اعتقد أنه يقف راسخ القدم كواحد من أفضل ممثلى المسرح المصرى. فهو ممثل يعرف قيمة فترات الصمت فى الأداء بقدر مايعرف كيف يعطى لكل كلمة منطوقة الشحنة الشعورية الملائمة لها. لقد كان وحده يمسك بإيقاع العمل كله كمايسترو عظيم. كما وفق الممثلون الذين قاموا بأداء أدوار اللصوص الثلاثة: مديحة حمدى فى دور الفتاة شوشو. ولست أعرف حتى الآن ممثلة قد

استطاعت أن تتمكن من المسرح المصرى من أداء هذا الدور كما أدته مديحة حمدى بكل ما تملك من إمكانية فى حركة يديها وجزعها وابتسامتها وصوتها وحتى إطرافة عينيها ولم تؤد الملامح الخارجية له بل أدته بروحه الحقيقية حتى أنها أضافت عمقاً وأبعاداً حقيقية للشخصية. كما أدى دورى اللصين الأخرين الشخصية المتميزة ببساطتها والمتسقة والمخلصة مع نفسها بلا قيود حتى ولو كان صاحبها لصاً. واعتقادى أن هؤلاء الممثلين الثلاثة قد استطاعوا أن يعمقوا فى حدة التناقض مع شخصية الأستاذ الجامعى ما لم تفعله الرواية أو كمعدان، وإن كان ارتجالهم يزيد أحيانا عن الحد المعقول. فقد حضرت الرواية مرتين وفى الثانية كاد الإيقاع أن يكون هابطاً. أما نظامى رزق، وهو إن كان يستخدم أسلوباً كلاسيكسياً عتيقاً فى الإلقاء المسرحى إلا أنه استطاع أن يكون مقنعاً فى دوره الشيطانى الطابع وإن كان غير موفق فى تكرار استخدام كلمة سعادتك كلازمة له.

ويبقى أن نضيف أن مجرم تحت الاختبار برغم كل شئ ـ عمل هام قدمه المسرح المصرى هذا العام. بل إنه من أهم الأعمال التى قدمها المسرح الحديث ـ وهو يقف إلى جانب بعضٍ العروض الأخرى الجادة لهذا الموسم مثل ست الملك وأبو زيد الهلالى سلامة كدليل على أن المسرح المصرى لم ينته بعد ـ بل إنه بشىء من التنظيم يستطيع أن يستعيد الأرض التى فقدها كثيراً.

زوربافريك

والضحك على المسرح: -

وكأنها مؤامرة لإنهاء دور هيئة المسرح، وإسدال الستار على مسرح القطاع العام، أحد عشر مسرحاً، يتراقص عليها ألوان من الضحك، ضحك على جيب المتفرج، وضحك على عقله، وضحك على قلبه وعلى هيئة المسرح.. كلها مسارح القطاع الخاص ومسرح واحد قطاع عام.. لأنهم يقولون إن الموسم المسرحى فى الشتاء، وإذا جاء الشتاء قالوا لك لقد تغير الحال أصبح الموسم في الصيف، وهانحن فى الصيف، وفى عز الحر.. وليس هناك سوى زوربا المصرى أو زوربا فريك يرقص ويغنى فى المسرح المكيف الهواء المسمى مسرح يوسف وهبى! لأول مرة عام ٧٨.

والمؤامرة مكتملة الأطراف، فالممثلون هجروا مسارح الدولة إلى مسرح على بمبة الشهير بمسرح القطاع الخاص، حيث المال الوفير والكلام القليل، وهز ياوز وثلاث ساعات من الضحك المتواصل..

والمؤلف الجاد ترك الكتابة وأغلق القلم، واكتفى بالفرجة. بعد أن يئس من التردد على مكاتب لجان القراءة، والمسرح الفرنسى ملئ بالنصوص التى يمكن نهبها، وكذلك المسرح الانجليزى والمجرى واليوغسلافى والصينى وهات يإعداد، أو بالمعنى الدقيق هات ياترجمة، وشقلب جون إلى جمعة، ومسز واطسون إلى نوبية، وليس مهماً بعد ذلك أن يكتب عليها تأليف أو إعداد أو تمصير، المهم فى النهاية هو الأجر.. والثواب على الله! والمسرحيات جاهزة وموجودة، والموسم صيفى، وحصيرة الصيف واسعة، الضحك مطلوب مرغوب، وهات ياضحك، ويدخل المال إلى جيوب أصحاب فرق القطاع الخاص، وبالمال يدفعون أجور ممثلى القطاع العام ومخرجى القطاع العام.

إنها مؤامرة دبرت فى خبث وبتعمد للقضاء على المسرح المصرى، ووقف تطوره فلا يبقى إلا فتات المسرح الفرنسى والأمريكى، الهزيل منه لأنه الأقرب إلى معدة المتفرج وإلى جيب القطاع الخاص وخزينته!!

راجعوا أفكار مسرحيات مثل (ديك وعشرين فرخة) و(راجل مفيش منه) (آه من حلاوتها) إلى آخر هذه المسرحيات التى تعرض بإلحاح على الجماهير باسم المسرح المصرى، ماذا تقول هذه المسرحيات، وإلى أى هدف تهدف، بعد أن ابتلعت كل امكانيات القطاع العام من ممثلين ومخرجين وأدوات مسرحية.. بل ومسارح أيضاً، أليس عجباً مانراه.. يستغل الفأر كل إمكانيات الفيل ويقوده حيث يرغب فيعيش هو ويموت الفيل إختناقاً!

قام مسرح القطاع العام وتمطى، ليقدم عن طريق مسرحه الطليعى، عرضاً مسرحياً معداً عن فيلم أجنبى، وكأن التأليف قد نضب واختفت كل النصوص المسرحية المصرية المؤلفة وضاعت منه كل النصوص المسرحية لكبار الكتاب وللشبان أيضاً، وضاقت الدنيا أمامهم فلم يجدوا إلا الإعداد، أليس القطاع الخاص يعتمد على إعداد أى خطف للمسرحيات الأجنبية فى غياب الاتفاقيات الثقافية التى تحمى حق المؤلف، فلماذا لايفعل القطاع العام مثله ويعتمد هو الآخر على الإعداد المسرحى لنصوص الخواجات؟ فربما يكون الإعداد هو سر الإقبال الجماهيرى، أو خرزة النجاح التى تفتح له كنوز السياحة الصيفية!

أين المسرحيات التى اقرتها لجان النصوص العامة والخاصة؟ أين النصوص المكدسة فى أدراج مديرى المسارح والفرق، ولدى الهيئة؟ اختفت بقدرة قادر، أو فحصوها كلها فلم يجدوا إلا هذه (الزوربا) التى كانت فيلماً ناجحاً وحقق إيراداً عظيماً، لعل مسرحياته والمعدة عنه تدر ولو نصف ماحققه كفيلم.

وإذا كان (أنتونى كوين) قد رقص وغنى فى زوربا اليونانى، فيجب أن يرقص ويغنى حمدى غيث، ومافيش حد أحسن من حد، بل ويرقص حمدى غيث بالإفرنجى، وليست مسألة الرقص هذه إلا التجسيد الجيد لمشكلة مسرح القطاع العام الذى تناسى أنه قدم العديد من العروض المسرحية الجيدة والنصوص المسرحية المصرية الخالصة، ماذا لو ذهب مسرح القطاع العام لكى يشترك فى مهرجان دولى الآن.. هل يمكن أن يقدم لهم (زوربا المصرى) وهو يرفع رأسه ويقول هذا هو

المواطن المصرى، العامل أو الفلاح، الذى يبيح لنفسه أن يعاشر امرأة دون زواج، وأن يرقص رقصاً مثل البالية، ويخترق سلك المقاطف أو زوربا فريك؟.. هل يقدر أن يفعلها؟

هل يمكن أن تكون شخصية زوربا المصرى هى الشخصية المصرية بكل ملامحها؟ وهل كل (الحكمة) التى أطلقها زوربا-وكتبها المثقف فى حماس المريد هى حكمة الشعب المصرى أو الرجل المصرى أو العامل المصرى؟ أم أنها حكمة جدة (أبو اصبع) هذا الجد الزواج، الهزار، ينبوع الحكمة لزوربا!

أليس عجيباً أن يظهر الشعب المصرى ممثلا فى ثلاثة من أهم شخصيات العرض المسرحى (الفكهانى وبائع السمك والجد) متزوجون من أكثر من زوجة!

لماذا أطلقنا على حسنين أبى اصبع لقب زوربا المصرى! هل زوربا يعد نمطاً على أنماط الشخصية اخترعها علماء الاجتماع، فنقول هذا الرجل زوربا، وهذا ليس زورباً؟ هل يستقيم الحال ونحن نحدد النمط الاجتماعى لشخصية ما وننص بأنها (المصرى) ونحن هنا نؤكد أن هناك من المصريين مايؤكد أن نطلق عليهم زوربا وآخرين لايمكن أن نسميهم أو نصفهم بهذا الأسم، وهنا مغالطة صريحة، أوقعنا فيها شهوة تقليد القطاع الخاص، والرغبة فى إعداد أو تمصير أفكار (أوربية) نجحت من قبل تجارياً، دون حرص، كما تدل على الجدية فى اختيار نصوصنا المسرحية، بل وتدل على عدم فهمنا لدور المسرح الحقيقى فى حياة الشعب المصرى.

كان من الممكن أن نغفر هذا كله، لو أننا أمام شخصية فريدة متميزة دون خلق الله بصفات خاصة، تجعلنا ننظر إليها باعتبارها شخصية متفردة، فنحن أمام شخصية مثل نابليون أو رمسيس أو حتى نيرون الذى حرق روما، نعرضها ونراها كما هى وليست نموذجاً لشعب أو لطبقة أو حتى فئة من الناس، إنها ذوات متفردة لاتتكرر بشكل طبيعى، ولكن أن نقدم زوربا (المصرى) على أنه نموذج للطبقة العاملة المصرية، أو للرجل المصرى سواء كان فلاحاً أم عاملاً، والذى ينسى أحزانه بسرعة كما اخبرتنا المسرحية، ويتصرف هكذا على كيفه، أعتقد أنها مغالطة اجتماعية كبيرة.

إن عاملنا المصرى لايعيش حياة كهذه الحياة التى يحياها زوربا، ولم يكن فى يوم من الأيام زوربا مركب تشيله ومركب تحطه، ويذهب إلى (مصر) فإذا هو غارق لشوشته فى أحضان أحدى الفتيات القاهريات حتى ينفق آخر قرش وينضب ما به من (دم)!

إن تقديم مسرحية تعتمد على شخصية نمطية أو شخصية متفردة، كان لابد من مراعاة أبسط القواعد العلمية فى هذا الخصوص، لأن شخصية مثل (زوربا) لاتتصل بالمصريين بأية وسيلة أو صلة، كما جاءت فى المسرحية دون النظر إلى الاسم، فهى لاتقف بمفردها كشخصية التى لاتتكرر، فهى ليست فى تفرد شخصية العبقرى، ولاهى فى تماسك شخصية القائد، ولاهى فى انطلاقة شخصية الفنان، ولاحتى فى اندفاع شخصية السيكوباتى، إنها خليط من كل هذا، كان السبب فى قطع الصلة الوجدانية بينها وبين المتفرج، فلم ينفعل بها، وكانت

بالنسبة له مجرد (فرجة) لقد تخطت الشخصية حاجز التشخيص إلى سيرك الحاوى، ولهذا وقفت شخصية زوربا المصرى فى الزور ولم يقدر المتفرج على ابتلاعها.

والمخرج، وهو شاب على درجة كبيرة فى الثقافة العلمية والعملية، ولديه طاقة خلاقة رائعة، أخشى عليه منها أن تجرفه إلى القطاع الخاص حيث يتوه هو الآخر فى بحره، ماذا يفعل؟

ماذا يفعل محمود الألفى أمام شخصية كهذه، لابد أن نرقص رقصاً أفرنجياً، أو كما يقول حمدى غيث (هه ست سبع بروفات وأتعلمناها)، وكم ألمتنى هذه الكلمات من حمدى غيث، لأنها فجرت فى قلبى سخطاً هائلا، أليس لهذا المصرى رقصاته التى يمكن أن يؤديها دون تدريب، والتى يعبر بها عن أفراحه وأحزانه؟ أليس لهذا الزوربا طابعه المعين فى الرقص، والتى يعرفها حمدى غيث الذى يقف شامخاً بأمجاده المسرحية أمام (اجدعها) ممثل عالمى؟ فيرقصها حمدى دون تدريب أو تلقين؟!

لقد توقعت عندما وقف حمدى غيث واستعد للرقص، أننى سوف أرى رقصاً خاصاً (بالمعلمة المصرى) أو الجدعنة المصرية.. ولكن ماهو يخطو - فى خوف - ثلاث خطوات إلى اليسار ثم أربع إلى الأمام، ثم يرفع قدمه فى العد الثامن.. وهكذا وعندما ينتهى يسأل نعيمة وصفى: -

- هيه عرفتى رقصة إيه؟

فترد نعيمه وصفى، فى جملة اخبارية للجمهور على طريقة الكلام للجارة، إنها راقصة دنشواى، ياسلام لمجرد أن زوربا اليونانى كان يرقص رقصة زوربا فلابد للمصرى مثيله أن يرقص مثله زوربادى؟ أنا شخصياً - أعترف - لم أفهم ما إذا كانت هذه رقصة دنشواى أو رقصة السبع بنات، فلم تكن معبرة إلى درجة عالية بحيث يسهل تمييزها عن بقية أية حركات بالقدم واليد، بالإضافة إلى أنها مجافية لطبيعة هذا المصرى، فلم يقبلها المصرى الذى يقوم بالتمثيل إلا بالتدريب، ولم يقبلها المصرى المتفرج على الإطلاق.

وكما حدث فى الرقصة، التى تكررت بعد ذلك مع (المثقف) الذى انتشى تماما وهو يرقص وكأنه وجد أخيراً ضالته المنشودة التى لم يجدها فى كل هذه الكتب التى قرأها طوال المسرحية، حدث فى تجربة (الفريك) التى اخترعها زوربا، وكأنه طفل يلهو بالمقاطف، حتى أن (التمثيل) تحول إلى فبركة مسرحية.

وهذه النوسه التى تعشش قرب البحر، فى شالية أنيق تجلس فيه مترقبة اصطياد (المثقف)، من أية قرية أخذوا هذا النموذج لغوازى القرى. وفى أى بقعة فى مصر يوجد هذا الشاليه الأنيق وبداخله نوسه النوسه التى تتأهب لأخذ (مثقف) بالأحضان؟ يبدو أن الأمر كله كان مجرد (تسجيل) زوربا اليونانى فى الشهر العقارى المصرى تحت اسم (زوربا المصرى) وحتى لاتستطيع اليونان أن تدعى ملكيتها المطلقة لزوربا!

والقرية التى لانرى منها غير ساحة بها سماك وفكهانى وقهوة، وحديث كله حول النساء، هذا متزوج من أربع، وآخر يود استكمالهن إلى أربع، وشيخ معمم يوافق على كل هذا، وعبيط - أليس لكل قرية عبيطها كما يظهر ذلك فى روايات ديستوفيسكى - يظهر خلف نوسه النوسه، ويدور حولها كفراشة حول مصباح كهربائى، يجمع لها النقوط، ويقوم لها بالدعاية، ويقذف بالحكمة العشوائية فتصيب مقتلا، يعشقها من كل قلبه ولايستطيع أن يعبر لها عن حبه إلا بعد أن ترقد أمامه جثة هامدة، لقد كتم حبه فى قلبه فى تعقل واضح لكى لاتطرده إن هى عرفت.. أليس عبيطاً؟!

ماذا يفعل المخرج فى كل هذا، أمامه سيناريو فيلم، مجموعة من المشاهد كثيرة التقطيع، فكيف يقدمها؟ لابد وأن ينقل المتفرج من مشهد إلى مشهد، ولابد له من أن يغلق باب الفرجة، وتنزل الستارة السكندو، وترتفع أصوات الدق بالشاكوش لتغيير المناظر والديكور، وهذه أحدث طريقة كما أخبرنى بذلك محمود الألفى نفسه، ولاأدرى أى جديد فيها، فهذه الستارة تصنع لى حائطا سخيفا يقطع حبل تعاطفى واسترسالى الوجدانى مع مايقدم على المسرح، فإذا بها تقف حائلا دون هذا، وخاصة إذا تكررت كثيراً جداً، فى أول مرة اغتظت، وفى المرة الثانية سخرت من نفسى لأننى اغتظت، وفى المرة الثالثة تسليت بالنظر إلى لافتات ممنوع التدخين وإلى كومة قشر اللب التى كومها الرجل الذى يجلس بجوارى، وفى المرة الرابعة تخلصت تمام من ارتباطى بالمسرح وأخذت أفكر فى وسيلة المواصلات التى سأعود بها

إلى بيتى.. ثم تكرر هذا كثيراً حتى لم يعد يهملى، لقد خاصمك المخرج فهل تتذلل له؟

ومهما يقال لك عن تطور المسرح، فإن الوهم القائم بين خشبة المسرح والمتلقى سوف يظل قائماً، لأن هناك حبلاً غليظاً من العواطف يربط بين المتفرج والممثل، وقطع هذا الحبل، حتى ولو بدعوى التجديد، ينهى تلك العلاقة الخاصة بين المسرح والمتلقى، ولهذا كان كثرة إسدال السكندو على زوربا يمثل تحدياً لم يقبله المتفرج».

والحسنة الوحيدة فى هذه المسرحية، هى أداء نعيمة وصفى، إنها مثل كوكب يسطع فى الظلام فيضفى سحراً على ماحوله، ويجعلنا نتقبل مانراه على أنه جميلاً إلى حد ما، ويرجع هذا إلى عاملين: أولهما: تمكن نعيمه وصفى كممثلة قديرة لاتحتاج منا إلى اعتراف جديد، وثانيهما: مصرية الدور الذى لعبته نعيمه وصفى، فهو دور حقيقى يخصنا نحن، وبالتالى أصبح أمرها يهمنا إلى درجة كبيرة، هى راقصة ومغنية فاشلة، وساقطة باعت شرفها، ولكنها – رغم هذا كله – إنسانة تحاول الخلاص من واقع مؤلم إلى واقع حلو، دون اللجوء إلى الرقص الأفرنجى أو لعبة (الفريك) لقد جاءت شخصية نعيمه وصفى خالية من كربون النسخة اليونانى جاءت نظيفة فتقبلناها، وهذا بعكس ماحدث لحمدى غيث فى دور زوربا المصرى الذى لايمكن أن يكون مصرياً، فلم ننفعل به، ولم يستطع هو أن يضحك علينا، و(يمثل) لنا دور مصرى، ولم يمثل هو ولم نضحك نحن، لأنه وقف مثلنا متردداً

فى قبول هذا النوع من الزوربا الذى لم يحافظ على يونانيته ولم يستطع تقمص مصريته.

فى النهاية، ليس العيب فى حمدى غيث، وليس العيب فى محمود الألفى، ولا فى (عزت الأمير) الذى أعد هذه الزوربا، ولكن العيب فى أننا نساهم فى إنعاش مسرح القطاع الخاص، وتدعيمه بالممثلين والمخرجين وبتقديم هذه الزوربا لكى يلجأ الجمهور إليه، حيث يجد عنده (الساعات الثلاث الضاحكات) وآه من حلاوتها...

فن الكاتب المسرحى والدخول علي عالم المتفرج
(وفقا لكتاب روجر، بسفيلد)

فى مقدمة العدد الأول من سلسلة (مسرحيات عالميه) يقول الدكتور عبد القادر حاتم (والحركة المسرحية فى البلاد العربية تحتاج إلى قدر كبير من الرعاية والحماية لعله أكبر مما تحتاج سائر الفنون الأدبية) ويقول فى فقرة أخرى (إلا إنه مع ذلك لايزال أدبًا يافعاً ومن حقه علينا أن نتعهده بالإنماء والإخصاب وأن نهيئ له المناخ الذى يلائمه حتى يستوى على عوده ويؤتى أكله، أما إخصاب التربة فيكون بالاستزادة من التعرف على أكبر عدد مستطاع من خير ماأنتجته الأفلام فى الشرق والغرب بين آثار فى الأدب التمثيلى وعلى أدق ماوضعه النقاد والمختصون من تواريخ تتبع نمو هذا الفن وتطوراته وماهتدوا إليه من أصول وقواعد تساعد على اتقانه وفهم مذاهبه ومدارسه)

هذه الفقرة من التى كتبها الدكتور عبد القادر حاتم دفعتنى إلى عرض كتاب فن الكاتب المسرحى الذى حاول أن يقدم لنا فى دراسة

مقارنة لجميع أداء أعظم كتاب المسرح فى أوربا وأمريكا حول مبادئ الكتابة للمسرح ومشكلاتها ومؤلف هذا الكتاب هو الدكتور روجر بسفيلد أستاذ مادة الإلقاء بجامعة (ولاية ميتشجان) ومدرس مادة الكتابة المسرحية وعضو جمعية المسرح التعليمى وجمعية الخطابة بالولايات المتحدة، ومن الكتاب المحترفين للإذاعة والتليفزيون والصحف الفنية وهو فى خلال هذا الكتاب الذى نعرض له يحاول أن يضع كل خبراته الشخصية وكل نتائج دراساته وأبحاثه فى مجال الكتابة المسرحية وخبرات كتاب المسرح فى عرض سهل وجميل يمكن للكاتب المبتدئ والكاتب المحترف على السواء أن يستفيد من كتابه.

والكتاب يضم بخلاف فصوله ست عشر ملحقين خصص أحدهما للتدريب على الكتابة المسرحية.

والإحساس والفن، كما يقول بسفيلد فى الفصل الأول، قديم فى الإنسان قدم الإنسان نفسه، والفن فى العصر القبلى له نفس الوظائف التى له فى عصرنا الحالى، ولم يختلف سوى اختلاف الطرق التى يقدم بها هذا الفن، وكلمة مسرح وهو المكاتب الذى يقدم فيه العمل الفنى والذى يجب على المؤلف أن يراعى وجودها دائماً.

والوسيط الذى يمكن أن يقوم بواسطة الفن التمثيلى قد تنوع كثيراً فى عصرنا الحالى فأصبح هناك الراديو والسينما والتليفزيون بالإضافة إلى المسرح أيضًا، ولكى يعطى الكاتب قصة يجب أن يراعى الاختلافات التى بين هذه الأوساط الأربعة حتى يمكنه تبليغ مايريده إلى الجمهور ولأن الفن ماهو إلا أداة تبليغ ونقل وإيضاح الأفكار التى

فى ذهن الكاتب إلى جمهوره والنجاح يتوقف على مدى نجاح عملية النقل هذه والكاتب الفنان هو الذى يستطيع نقل الحقيقة خلال رموز يختارها لكى تؤدى الغرض الذى يسعى إليه (إن سيطرة الفنان على مادته هى التى تجعل منه فنانا) وهو إضافة جديدة لما يمكن أن يسمى بالوضوح الفنى وليست الكتابة للمسرح بالشىء السهل الهين ولكنه عمل شاق ولهذا فإن (بسفيلد) يحذر الهواة وعليهم وحدهم أن يتحملوا المسئولية والمسرح ميدان للتعاون بين كل العاملين فيه حتى يؤدى رسالته ويقول (بسفيلد) بأن الكتابة الناجحة للمسرح ليست لها قواعد جامدة ملزمة ولكن هناك فقط مبادئ أو عناصر رئيسة يجب الإلمام بها لأن الكتابة المسرحية رسالة إلى المرسل (المتفرج) ويقول بسفيلد أن المسرح أدب مثل بقية فروع الأدب الأخرى، إلا أن الكتابة الإبداعية فى الشعر والقصة والرواية، يكون التواجد بين المؤلف والمتلقى أو بين المرسل والمستقبل زويا، يمكنك قراءة رواية وأنت فى فراشك ولك أن تستحسنها أو تستخف بها، وكذلك فى بقية الآداب المطبوعة أما (المسرحية) فهى مرسل ومستقبل متحدان، لاتوجد مسرحية بدون متفرج، وأيضا بدون مكان للعرض، وأيضا بدون مؤدى، إنه أدب مركب وليس سهلاً كما نتوهم، وعلى الكاتب أن يدرك أنه يخاطب وجدان المتفرج وثقافته، وسابق تجربته ومعارفه الإنسانية، وعليه فإن درجات المتفرجين من هذه العناصر غير متساوية، ومن تكمن الصعوبة التى شعر بها كتاب كبار، وخافوا من المواجهة.

ونحن فى رأينا، أن (بسفيلد) عندما تحدث عن الكتابة للمسرح كان مدركاً أنه لايحدد منهجاً للتأليف بقدر إحساسه بأهمية (المتلقى) وكيف يواجهها المؤلف. ويكرس لها إمكانياته الفنية والثقافية.

ولهذا نقول أن دراسة العلوم النفسية تفيد كثيراً من المشتغلين بالمسرح، ولاتقل أهمية عن دراسات الديكور والإضاءة التى بلغت مبلغاً عالياً من التقنية العلمية.

دليل المتفرج الذكى

من خلاصة القول الذى حاولنا طرحه على مدى الصفحات السابقة توضيح أهمية المتفرج فى العرض المسرحى الذى بدونه لايكون هناك مسرحاً، وإن الكاتب يرى المتفرج وهو يكتب، وكذلك المخرج وبقية طاقم العمل المسرحى، ولكن كيف يرى المتفرج هذا كله. قلنا أن الممثل مؤدى ثلاثة أدوار، دوره التمثيلى (هاملت)، (روميو)، (الكسارى) مثلاً، دوره كشخصية إنسانية لها كيانها البشرى بما فى ذلك إمكانيات البيولوجية وصنعاته الاجتماعية والنفسية بالإضافة إلى مشكلاته اليومية والحياتية العامة، ثم دوره هو أيضاً متفرج على جمهور الصالة، وبقية الزملاء الذين يقفون بجواره، إنه متفرج وممثل وإنسان.. ولكن (المتفرج) ماذا يفعل، إنه أيضاً يلعب الأدوار الثلاثة، إنه يتقمص شخصية الممثل، ويتفرج عليه، ولايستطيع الفكاك من شخصه الحقيقى، وهذا الانشطار الذى يمزق أحياناً بعض المتفرجين، من خلال البكاء الحاد المستمر على مشهد لايتناسب مع هذا المطر المنهمر من الدموع،

أو على العكس يضحك لدرجة تثير الغيظ لموقف لا يستاهل كل هذا الضحك، هذا الانشطار، يعد عملاً (غير سوى) يصدر عن أشخاص يشكون من علل نفسية، لا دور للفرجة فيها الآن، ولكن الانفعال غير الانشطارى وغير المبالغ فيه، هو السائد فى مجتمعات الفرجة فى حلقات السحر أو حفلات الغناء أو الحفلات الأخرى، وأيضاً فى مجتمعات المسارح بأشكالها المختلفة، وهذا مانوجه إليه الحديث.

وسوف نورد هنا الدراسة التى قمنا بها خلال أعوام (٨٥، ٨٦، ٨٧) على مجموعات الطلائع (١٢ ـ ١٨ سنة)، بعد مشاهدة إحدى المسرحيات الفاكهية التى كانت تعرض فى ذلك الوقت، ومايهمنا هنا هو إجابات الطلائع على الأسئلة الخاصة بالاستبيان التى أوردنا كالتالى:ـ

كيف تستعد للذهاب إلى المسرح؟

١) أحاول النوم ظهراً حتى أكون متيقظاً خلال العرض المسرحى ١٢٪.

٢) لاأستطيع النوم قلقاً وفرحاً بالذهاب إلى المسرح ٣٥٪.

٣) أعد ملابسى وحذائى وأشترى حلوى وغيرها استعداداً للذهاب إلى المسرح ٧٢٪.

«لاحظنا عند دخول المسرح أن عدداً كبيراً من الطلائع يحملون أكياس الحلوى واللب والسودانى ـ كما لاحظنا إسراف عدد منهم فى شراء المياه الغازية من بوفيه المسرح ـ لم نستطع حصر العدد لصعوبة ذلك».

٤) أحاول قراءة ماسبق الكتابة عن المسرحية، وإذا كانت مطبوعة أحصل على نسخة من المكتبة بالمركز (٣٪).

٥) هل تحاول أن تجلس صامتاً خلال العرض؟

أجاب ،،بصراحة شديدة أحياناً أتحرك بدون سبب ٣٣٪ أذهب إلى دورة المياه (١٠٪) يتحدث معى جارى بصوت مرتفع (١٧٪) أنتبه لأحداث المسرحية وأتابعها (٩٠٪).

،،هذه هى الإجابات وفقاً لاستمارة الاستبيان ولاشك أن الحديث مع الزملاء خلال العرض تعليقاً أو استخفافاً أو استمتاعاً، من الملاحظ أنه يزيد عن النسبة التى أفصحت عنها الأجابات المكتوبة،،.

٦) هل استفدت من المسرحية (أ) علمياً (ب) ترفيهياً (جـ) ثقافياً (د) ترفيهياً وثقافياً).

الإجابات بعد المشاهده، وقبيل ندوة المناقشة علمياً ١٠٪ فقط، ترفيهياً وثقافياً ٥٠٪ ثقافياً. ٤٠٪.

وهى نسب معقولة اتضحت أهميتها بعد المناقشة.

٧) هل لديك فكرة عن كتابة المسرحيات. (نعم ١٠٪، ٩٠٪ لا)

٨) هل تحاول الدخول إلى المسرح بمفردك أم مع الأسرة، الدخول بمفرده ١٪ مع الأسرة ٦٠٪ النسبة الباقية لايحبون دخول المسارح ٣٩٪.

٩) هل المسرح أفضل فى المشاهدة أم التليفزيون أم السينما، (٣٠٪ يفضلون مشاهدة المسرح، خطى التليفزيون بنسبه أكبر ٤٠٪ والسينما ٣٠٪).

١٠) هل تجد الأحداث واقعية أم خيالية وغير معقولة، واقعية ٤٥ ٪، خيالية ٥٥ ٪.

١١) هل هذه أول مرة تدخل المسرح، (نعم ٧٠ ٪).

وجاءت المناقشة، وسوف تجمل هنا حصيلة المناقشات على مدى ندوات استمرت نفس الأعداد التى أقمنا خلال الدراسة، وهذه المناقشات اشترك معنا فيها كل من الأساتذة الدكتور/ نبيل راغب والأستاذ/ فتحى العشرى.

نلخص نتائج المناقشات فيما يلى :-

١) اختفاء (أثر المسرح) من حياة أغلب حضور هذه الندوات من قادة الشباب (قطاع القادة) ومن الطلائع (قطاع الطلائع) وانعكس هذا على المسابقات التى أجريت لتأليف المسرحيات ذات الفصل الواحد، فلم يستطع من (القاده) كتابة مسرحية صالحة للمناقشة، وتندرج تحت هذا المسمى سوى ٤٥ عملا، تتفاوت فى المستوى، لهذا رأينا كتابات بعيدة كل البعد عن الكتابة المسرحية، وواضح أن كتابها لم يشاهدوا المسرح ولم يعرفوا الفرق بين الإذاعة وتمثيليات الأذاعة والمسرح، بل لايفرقون بين الحدوته والمسرحية، وقد تكرر هذا الأمر لعدة سنوات حتى الآن هى عمر مسابقة قطاع القادة بالمجلس الأعلى للشباب.

٢) الفهم الواضح لمهام المسرحية وتطور الحدث داخلها، وعلاقة هذ بالتلقى تكاد تكون معدومة.

٣) تأثر من كتب مسرحيات لها شكل مقبول من حيث الشكل العام بما تقدمه (الثقافة الجماهيرية) حيث يسود الخلط بين أشكال الفرجة الشعبية بمختلف أساليبها بالعمل الدرامى فى صورته المتكاملة، بل إن مدخل (الراوى) أو (الحكاء) يستغرق نصف النص المسرحى المقدم.

٤) لايوجد الإحساس (بالزمن) الذى يمكن أن يستغرقه العمل المكتوب لأن كل شئ يجب أن يقال. هكذا يسمع الراديو، وتصبح المسرحية (متواليات أحداث) وليس عملاً مسرحيًا يعتمد الإيجاز والإيحاء والفكرة الواضحة.

٥) تأثر الكثير منهم بما ينشر فى الصحف، وكأنها أسانيد علمية يجب الأعتماد عليها، وقلة قليلة التى حاولت دراسة الفكرة ودراسة جادة، وبالتالى تشابهت موضوعات المسرحيات المقدمة للمسابقات.

٦) كثرة الشكوى من قلة وندرة الفرص المتاحة أمام الشباب أو غير المشهورين، وهو كلام يتردد كثيراً، ولكن عند مناقشة تلك الأعمال التى لاتجد لها فرصة العرض، تجد أن أغلبها غير صالح بالمرة، وفى نفس الوقت (يسغه) الكثرة منهم مايعرض على المسرح بالفعل، وقد لاحظنا أن ٨٠٪ من المشتركين فى مسابقة (١٩٩٨) كانوا فى أشد حالات السخط عن الأعمال المسرحية المعروضة، وعند مناقشة هذا (السخط) لمعرفة أسبابه، أتضح أنهم (٧٠٪) لم يشاهدوا تلك العروض، إنما سمعوا أو أخبرهم (المخبر الخاص)، وهذا أمر يوحى بأننا أهملنا التربية المسرحية فى مدارسنا ومعاهدنا

إلى درجة عدم إدراك أهمية هذه التربية فى إشباع حاجة الإنسان للفرجة.

٧) إن العودة إلى التربية المسرحية، واهتمام الهيئات الشبابية والتربوية وأيضا المؤسسات الاقتصادية بتزويدها بما يلزمها حتى يمكن تحقيق (حاجة) من حاجات النفس البشرية، وهى الفرجة.

وعلى هذا، فإننا ونحن نتحدث عن دليل المتفرج الذكى أن نبدى هذه الملاحظات التالية:

بالنسبة للمتفرج عليه أن يعلم أن هناك عقداً مكتوباً بينه وبين الفرقة التى يشاهدها، وأن عليه أن يتمسك بحقه فى المتعة الكاملة الثقافية والترفيهية، وأنه الطرف الأقوى، فقد وصلتنا خلال الأعوام السابقة عدة خطابات تشكو من رداءة العرض، ومن الحوار الهابط المتدنى لبعض المسرحيات، وكأن خطابه هذا مع انسحابه من المسرح هو وأسرته هو حل، وليس هذا حلاً على الإطلاق، إنه حل سلبى، إن للمتفرج حق رفع قضية ضد الفرقة لوقوع ضرر عليه وعلى أسرته، ولو رفع مجموعة من المتفرجين مثل هذه القضايا، لتوقف الإسفاف تماماً، إن الفرجة عمل إيجابى وليس عملاً سلبياً.

والمتفرج الذى يقف هذا الموقف الإيجابى، عليه أن يعى أهمية مايقدم عليه عندما يقرر الذهاب إلى المسرح ـ فليس مكان العرض مكاناً للطعام أو الشراب أو الحديث عن أمور تصرفه عن مايعرض، أن يتخلص المتفرج من همومه وانشراحه واستفادته من (الفرجة) يتوقف على (جدية) هذه الفرجة وليس الاستهانة بها.

إن العملية الإبداعية، عملية مركبة وخاصة الكتابة المسرحية وأثرها (النفسى) ممتد ولاينتهى، فكما قال الأستاذ الدكتور يوسف مراد رائد علم النفس الحديث فى العالم العربى إن الإنسان لاينسى مايراه ولامايسمعه ولامايحسه وأيضاً مايقرأه والمسرح يجمع كل هذا، فإذا كان الأدب يعتمد على حاسة الأبصار والقراءة، فإن المسرح يعد تجربة بصرية هامة، يزيدها الصوت بمؤثراته المختلفة، ويصل (الاحساس) أو الإدراك الحسى مداه عندما يتحول المدرك الحسى إلى مدرك عقلى وتلازم المسرحية المتفرج دهراً، وقد تختفى بعض ملامح العمل المسرحى ولكن تظل (الكتلة) الإدراكية الحسية والعقلية ملازمة المتفرج، وكم من تجارب أجريت على تأثير (الفرجة) على السلوك البشرى سواء سلباً وإيجاباً، وأثبتت هذه التجارب حتمية ماذهبنا إليه.

وعليه إن المسرح ليس مجرد (ترفًا) يمكن الإستغناء عنه، وليس أمراً فردياً يمكن الاعتماد فيه على فرد واحد أو فكر واحد، إنما هو ضرورة اجتماعية ونفسية وتربوية هامة، وعليه يجب تضافر كل الجهود لتطوير العملية المسرحية، والمطلوب أيضا (قياس) المردود النفسى والاجتماعى والتربوى لما يقدم للجماهير. ويمكن أن تقوم مراكز البحث العلمى بدراسات دورية فى هذا المجال.

وفى النهاية حاولنا، خلال الصفحات السابقة طرح رؤية جديدة حول (الفرجة) كحاجة من حاجات الإنسان الأساسية لأن معظم الدراسات التى تصدت للمسرح اهتمت بتقنيات المسرح أو بدراسة الأدب المسرحى، إنما دراسة (الفرجة) من منظورها الخاص فإننا لانجد

أعمالاً ذات بال، وإن كنا نذكر كل تلك الأعمال التى بدأها رائد مدرسة التحليل النفسى وأعنى به س. فرويد، ومن تبعه، وفى العالم العربى نرى علماء من أمثال د. زوير، د. مصطفى سويف ومصرى حنوره وغيرهم، ولكنهم جميعًا تابعوا العملية الإبداعية، وهى عملية تمثل مجرد جزء من كل فى العملية المسرحية، ولنا حديث آخر عن الفرجة فى السينما والتليفزيون رأينا أن نفرد لها كتاباً مستقلاً.

فتحى سلامة

الفهـــرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٠٥٧٨ / ١٩٩٨

I.S.B.N 977 - 01 - 5865 - 8



ومازال نهر العطاء يتدفق، تتفجر منه ينابيع المعرفة والحكمة من خلال إبداعات رواد النهضة الفكرية المصرية وتواصلهم جيلاً بعد جيل. ومازلنا نتشبث بنور المعرفة حقاً لكل إنسان ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة في كل بيت.

شبَّت التجربة المصرية «القراءة للجميع» عن الطوق ودخلت «مكتبة الأسرة» عامها الخامس يشع نورها ليضيء النفوس ويثري الوجدان بكتاب في متناول الجميع ويشهد العالم للتجربة المصرية بالتألق والجدية وتعتمدها هيئة اليونسكو تجربة رائدة تحتذى في كل العالم الثالث، ومازلت أحلم بالمزيد من لآلئ الإبداع الفكري والأدبي والعلمي تترسخ في وجدان أهلي وعشيرتي أبناء وطني مصر المحروسة، مصر الفن، مصر التاريخ، مصر العلم والفكر والحضارة.

سوزان م



مكتبة الأسرة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٨

مائة وخمسون قرشاً

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب